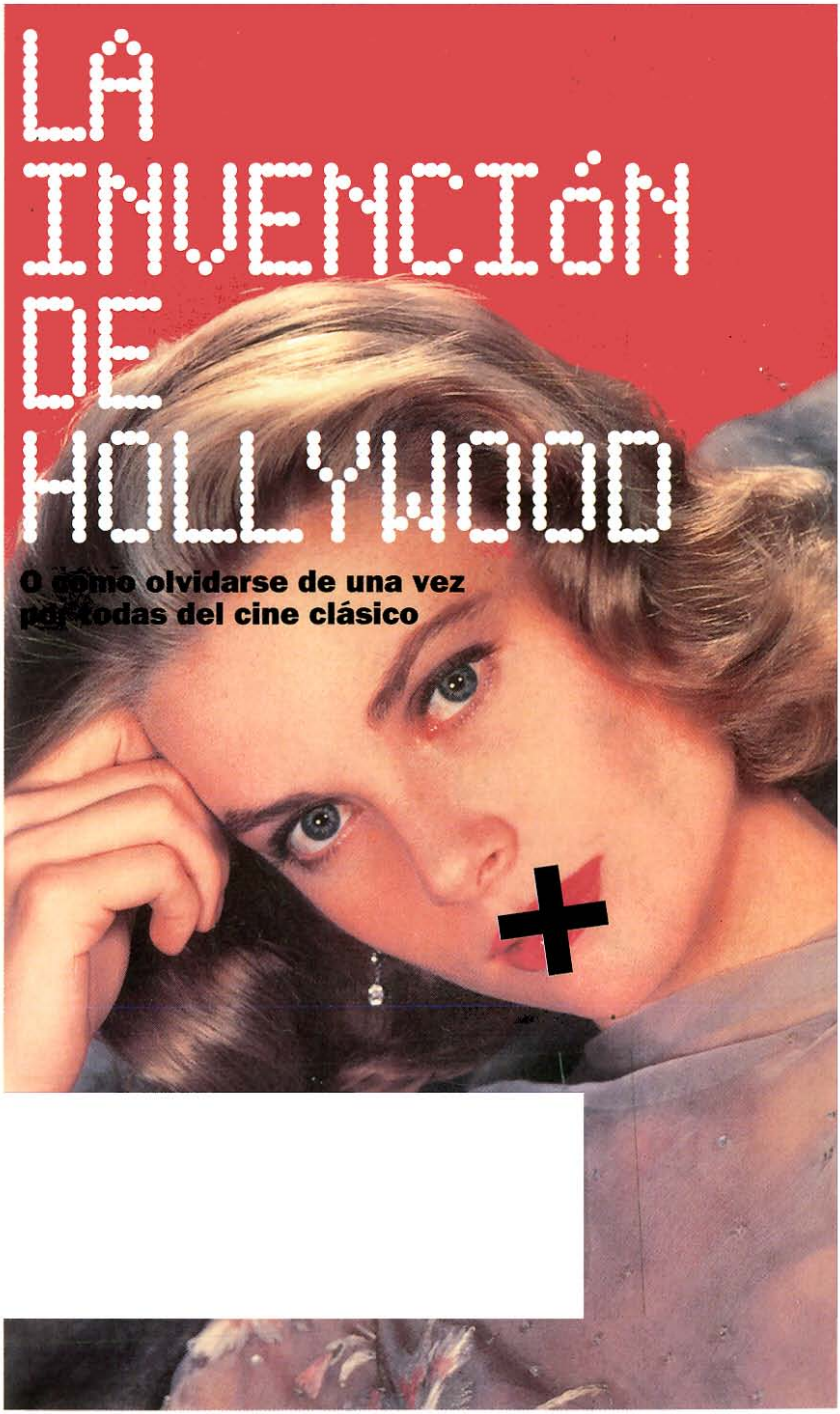
Carlos Losilla

LA INVENCIÓN DE HOLLYWOOD

O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico



07 Paidós Sesión Continua

Ilusión, melancolía y manierismo: una imagen reflejada en el cristal.

La invención de Hollywood

Paidós Sesión Continua

Títulos publicados

1. D. Font – *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*
2. J. L. Castro de Paz – *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*
3. E. Riambau – *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*
4. M. Selva y A. Solà (comps.) – *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*
5. A Bazin – *Charlie Chaplin*
6. A. Bazin – *Orson Welles*
7. C. Losilla – *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*

CARLOS LOSILLA

La invención de Hollywood

O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico

PAIDÓS
Barcelona
Buenos Aires
México

http://www.esnips.com/web/Moviola

Cubierta: Mario Eskenazi
Fotografía de cubierta: Grace Kelly

Fotografías del interior: *Tú y yo*
(An Affair to Remember, 1957), de Leo McCarey

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por *cualquier medio o* procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2003 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1343-0
Depósito legal: B-46.254/2002

Impreso en A&M Gràfic, S.L.,
08130 Santa Perpètua de Moguda (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Para Víctor, que ahora está empezando a crear
sus propios recuerdos.

Sumario

Introducción 11

Primera parte
Algo más que un árbol: las fisuras del cine clásico . . 27

1. Transgresiones: Rouben Mamoulian y Raoul Walsh en los años treinta 29
2. John Ford y la tradición del tenebrismo americano 35
3. Mitchell Leisen: comedia y melodrama, difuminado y claroscuro 57
4. Las epifanías de la imagen y el arte de Leo McCarey 71
5. La armonía y el caos en el estilo de King Vidor 81

Intermedio
El teatro de marionetas de Alfred Hitchcock 93

Segunda parte
Figuras tras el cristal: manierismo y manierismos . . 115

1. El cine negro, las productoras y la disolución del clasicismo 117
2. Una trilogía desconocida de Anthony Mann: el realismo imposible 125
3. Otto Preminger: el arte de la metonimia 139
4. Edgar Allan Poe según Roger Corman: el realismo posible 179
5. Richard Fleischer: el ojo que todo lo ve y la imagen prohibida 191
6. La visión oblicua de Robert Aldrich 203
7. Nicholas Ray y *Chicago, año 30* 213
8. Palabras como cáscaras vacías: el cine hablado de Joseph L. Mankiewicz 219
9. Las herencias de Billy Wilder. 233

Final
La espiral del tiempo 245

Introducción

Ahora que Hollywood ya no existe, todo el mundo se pregunta por su pasado. Los nuevos bárbaros, con sus másters de empresa bajo el brazo, han devastado el imperio y han dictado nuevas leyes. En sarcástica paradoja, una de sus más repetidas proclamas les arroga el dudoso derecho de autodeclararse hijos de las ruinas que han dejado a su paso, pero la verdad es que ese parentesco ya sólo puede reconocerse en la nostalgia, por otra parte una de sus armas favoritas. En *Algo para recordar* (1993), el director Robert Aldrich es contemplado como un precedente de Sylvester Stallone y una película de Leo McCarey se revela pasto nostálgico para féminas: mientras los hombres hablan de *Doce del patíbulo* (1967), las mujeres sollozan ante el recuerdo de *Tú y yo* (1957). Quizá todo empezara con el espectro de Humphrey Bogart materializado en *Sueños de un seductor* (1972), primera manifestación del «cine clásico» como fantasmagoría *kitsch*.

Sea como fuere, ésa es una de las muchas maneras en que se puede inventar Hollywood. Desde sus inicios como ciudad del espectáculo, la tierra que Thornton Wilder y Nathanael West profetizaron reducida a cenizas, el mercado de mentiras que describió Bertolt Brecht, el epicentro de la

http://www.esnips.com/web/Moviola

degradación de Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz, el universo siniestro de Roman Polanski y David Lynch, ha sido visto como un lugar inexistente, un territorio de sombras. Hollywood nunca ha existido excepto en la mente de sus habitantes y de los espectadores que ha creado. Y, hoy más que nunca, Hollywood es el simulacro de un simulacro, un teatrucho de variedades en el que un volatinero llamado Steven Spielberg se dice el heredero de los «clásicos». Las revistas ilustradas y las sectas cinéfilas mantienen vivo como pueden el fuego sagrado de ese dios invisible, pero, como en *El mago de Oz* (1939), el truco es aún más grosero de lo que parece.

En el otro extremo, Hollywood también es un invento de los eruditos. David Bordwell, en *El cine clásico de Hollywood*, legitima el estilo «clasicista» e incluso le otorga un período dinástico (1930-1960) sin apenas preocuparse por las distintas corrientes subterráneas que transitan ese vasto océano. Del mismo modo que los cinéfilos han inventado el Hollywood de la nostalgia, el mundo académico ha hurgado en su chistera para dar forma a un cine clásico entendido como sistema cerrado de escritura, la variante principal de lo que Noël Burch llamó el Modo de Representación Institucional. Incapaz de ajustarse a esos baremos, el cine americano de esa época es multiforme y variado, incluso pone en duda que algún día existiera en su seno un canon clásico. El propio hecho de que muchos sigamos llamándolo «americano» —y no «norteamericano» o «estadounidense», como sería más exacto— delata su condición evanescente y volátil: un estado mental cuyos componentes míticos se desplazan con demasiada fluidez como para atender a cualquier tipo de clasificación rígida.

La solución, según creo, es el trazado de un paralelismo entre la crónica cinematográfica y la crónica cultural siguiendo un poco las intuiciones de Deleuze en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. En *La metáfora del espejo,* con la

http://www.esnips.com/web/Moviola

excusa de Douglas Sirk y sus películas, Jesús González Requena trasladó con éxito la palabra «manierismo» de las artes plásticas al cine. Mis ideas al respecto beben tanto de esa fuente como de textos posteriores de Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina (*El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*), José Luis Castro de Paz (sus estudios sobre Hitchcock) o Núria Bou (*La mirada en el temps, Plano/Contraplano*), por citar tres ejemplos especialmente queridos. Como sugiere Michael Wood en *America in the Movies*, regateando con visionaria habilidad el contraataque posterior de Bordwell, en los años cuarenta «las películas empiezan a ser diferentes en primer lugar porque la fotografía plana es sustituida por la profundidad de campo, el montaje rápido y las figuras repartidas por el plano desaparecen en favor de los encuadres más compuestos y los grupos de personajes situados a diferentes distancias de la cámara. En los años treinta lo más habitual es que los personajes se recorten sobre fondos difusos o indefinidos. En los cuarenta empezamos a ver *espacios*: perspectivas. Desde que André Bazin publicó su famoso ensayo sobre el tema, la profundidad de campo se ha asociado con *Ciudadano Kane*, pero James Wong Howe, en una entrevista con Charles Higham, habla de la búsqueda de esa ilusión de profundidad en una película tan temprana como *Transatlantic* (1931). Stanley Cortez, en conversación con Paul Mayersberg, dijo que él, Arthur Miller y Gregg Toland (el fotógrafo de *Ciudadano Kane*) empezaron a trabajar en la profundidad de campo cada uno por su lado pero al mismo tiempo, y añadió que con ello materializaron "una transición desde un enfoque romántico hasta una visión más realista del mundo". Eso es lo importante. El espectador pudo empezar a introducirse en las películas, en lugar de contemplar fragmentos cuidadosamente filmados, planos que saltan de personaje en personaje y todos los rostros femeninos iluminados con una luz suave. No se trata exacta-

http://www.esnips.com/web/Moviola

mente de realismo, sino de atenuar la impresión intemporal y multiplicar las distancias, convertir el universo de la pantalla en algo más inmediato y accesible, en un mundo entendido como tal».

No obstante, ya desde el clásico de Heinrich Wolfflin *Principios fundamentales de la historia del arte*, la legitimación del término «manierismo» se ha convertido en una apuesta problemática. El enfoque de Bordwell y sus acólitos, consistente en cuestionar su existencia aduciendo una concepción de la historia del medio que niega la entidad individual de los períodos de crisis, no es en absoluto nueva: procede de la vieja idea winckelmaniana de origen, plenitud y decadencia de los estilos, según la cual, enlazando con Wolfflin, sólo existirían el Renacimiento y el Barroco, constituyendo la etapa intermedia únicamente la lenta agonía del primero de ellos. Por el contrario, el vienés Alois Riegl, ya a finales del siglo XIX, «abre por la vía del análisis formal la posibilidad de una múltiple comprensión de los diversos momentos culturales», es decir, «introduce una explicación estructural a cada distinto momento cultural», señala «una continuidad que se presenta polémicamente frente a la estanqueidad de los compartimentos estilísticos», se esfuerza «por entender los demás períodos [...] con autonomía propia y peculiar sensibilidad, y no sólo dependientes de un proceso de recorrido único hacia el punto culminante del clasicismo [o del Renacimiento, o del Barroco, o de la modernidad]», como resume el traductor y prologuista de la edición española de su libro *Problemas de estilo*, Ignasi de Solà-Morales.

No es casualidad que las ideas de Riegl surjan del fermento cultural centroeuropeo de la época, que pone en duda, en la estela nietzscheana, tanto la noción tradicional del progreso histórico como las ideas recibidas acerca de la evolución del arte. Ya en la década de 1920, Max Dvorak, un discípulo de Riegl, señala que «el manierismo responde a

http://www.esnips.com/web/Moviola

una nueva sensibilidad y muestra otro tipo de relación con el objeto, distinta de la que había caracterizado a las grandes obras del Renacimiento», tal como lo sintetiza Claude-Gilbert Dubois en su libro *El manierismo*. Aplicado al cine americano, como hacen los autores antes destacados, este concepto sustituye el Renacimiento por el clasicismo y el Barroco por la modernidad. El desplazamiento de sentidos se debe a la identificación que suele realizarse entre la edad de oro de Hollywood y el esplendor del arte italiano del Quattrocento y parte del Cinquecento, entre las grandes productoras y los talleres renacentistas, entre el despunte de fuertes personalidades artísticas por encima de encargos o mecenas y la consagración de la autoría cinematográfica en el contexto de una producción seriada. Y del mismo modo que algunos trabajos de Miguel Ángel anuncian ya la quiebra de la armonía clasicista que se materializará en Rosso o Pontormo, la década de 1930 supone a la vez el culmen y el inicio de la decadencia del estilo clásico hollywoodiense. Toda plenitud aparente lleva en sí misma su propia semilla de autodestrucción, de manera que la historia de una expresión artística no es la de los períodos que la conforman, sino la de sus intentos por instalarse definitivamente como tales.

La fase manierista del cine americano combina las crisis del clasicismo con los primeros vislumbres de la modernidad, que paradójicamente encontrará su pleno desarrollo en Europa. Y su parentesco con el manierismo italiano va aún más allá, mezcla esa condición fronteriza con el parecido entre las condiciones históricas. Dice, de nuevo, Dubois: «Según Arnold Hauser (*Der Manierismus* [...], 1948), vale la pena recordar que cierto número de artistas manieristas tuvieron un comportamiento neurótico o depresivo: es el caso de Pontormo, Rosso, Salviati, Bassano, Goltzius. Esta conducta atormentada de los individuos ha de ser relacionada con las violencias e incoherencias de la época: el saqueo de

http://www.esnips.com/web/Moviola

Roma en 1527 por las tropas de Carlos V creó un verdadero trauma en el conjunto de la cristiandad y hubo quienes vieron en ello la llegada del fin del mundo. Las guerras, los pillajes, repercuten su violencia a todos los niveles y los problemas ideológicos se transforman en un reflejo de conflictos muy concretos y rivalidades fratricidas. Estas penurias están ligadas al comienzo del capitalismo, la economía de libre competencia y la voluntad imperialista de dominación. [...] El manierismo aparece, pues, como un movimiento de huida de las tensiones de un mundo que se ha hecho insoportable y, al mismo tiempo, como una representación de esas tensiones. De ahí la yuxtaposición del sueño y el horror».

También el mundo de los años cuarenta y cincuenta, y en cierta medida el de los treinta, observa acontecimientos nunca antes vistos en la historia de la humanidad. Por supuesto el auge del fascismo, la guerra mundial, los campos de exterminio nazis, las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki... Pero también la consolidación de un neocapitalismo salvaje al que la victoria de los aliados, y sobre todo de Estados Unidos, otorgará definitiva carta de naturaleza. La derrota de las dictaduras legitima a las democracias liberales para poner en marcha otro tipo de totalitarismo, de carácter sobre todo económico, que a su vez propiciará pactos con los nuevos fascismos, así como la emergencia de una gran masa de pobreza repartida principalmente entre los desheredados urbanos y los países «subdesarrollados». Y el resultado es un sentimiento de orfandad moral que en Europa conocerá a su cronista más conspicuo en Roberto Rossellini y en Hollywood tomará derroteros propios: el cuestionamiento de los arquetipos tradicionales y la rebelión contra la propia herencia estética. Hijos de esta esquizofrenia, los directores veteranos se verán obligados a enfrentarse con dificultades de financiación y libertad de expresión cada vez mayores, y los recién llegados oscilarán entre la

http://www.esnips.com/web/Moviola

gran producción industrial y la independencia creativa, América y Europa, la seguridad del hogar y el desarraigo del exilio: Orson Welles tuvo que recurrir a capital español y francés para algunas de sus obras, Nicholas Ray nunca pudo filmar sus últimos proyectos, Robert Aldrich conoció un confuso periplo europeo antes de poder volver a Hollywood, Billy Wilder se convirtió en la bestia negra de las aseguradoras, Otto Preminger fundó su propia productora independiente y realizó su última película en Inglaterra...

«El clasicismo sin el manierismo degenera en pseudoclasicismo, el manierismo sin el clasicismo se transforma en estilo amanerado», dice G. R. Hocke en *Labyrinthe de l'art fantastique*. De hecho, el «manierismo» no supone un giro radical respecto al estilo «clásico», pero sí un cambio de estatuto. En el caso de la pintura, por ejemplo, Tintoretto compone el *Milagro de san Marcos* de la Pinacoteca de Brera con dos intenciones: continuar la tradición iconográfica cristiana y renovar el punto de vista. La perspectiva es abismal, se pierde al final de la tela en recovecos tenebrosos. Y el descentramiento a que es sometida la escena confunde la mirada del espectador hasta tal punto que sólo después de unos segundos es capaz de distinguir a los personajes. En cuanto a El Greco, quizá el más famoso de los manieristas, su enfática utilización del color y su rechazo del dibujo como tal no empaña el respeto a la tradición que traslucen sus referencias: nobles, santos, anunciaciones y pentecostés conforman un universo agitado y febril en el que los rostros y las escenas religiosas se transforman en una visión alucinada de los tópicos clasicistas. Cuando Robert Aldrich o Richard Fleischer abordan crispadamente géneros tradicionales del cine clásico como el *western* o la película de guerra, cuando Joseph Mankiewicz introduce un sesgo literario en los códigos visuales del melodrama, cuando Billy Wilder manipula las convenciones de la comedia hasta convertirla en un dis-

http://www.esnips.com/web/Moviola

curso sobre sí misma, el manual de instrucciones del «clasicismo» hollywoodiense queda ligeramente desvirtuado. No es que se destruyan sus reglas esenciales, pero sí se socavan sus fundamentos de una manera más acusada que en los casos de aquellos cineastas que empiezan su carrera en tiempos del cine mudo o en los albores del sonoro, llámense King Vidor o Mitchell Leisen.

Voy a recoger un ejemplo que ya he utilizado en otro lugar para resumir estos cambios. En el volumen VIII de la *Historia general del cine* publicada por Ediciones Cátedra, en un texto dedicado a la influencia de las nuevas tecnologías en la formación del manierismo, cotejé las dos versiones de *Tú y yo* realizadas por Leo McCarey con una diferencia de dieciocho años, la primera en 1939 (*A Love Affair*) y la segunda en 1957 (*An Affair to Remember*). Más allá de las consideraciones allí expuestas, los títulos originales enuncian por primera vez la quiebra estilística que supone una película con relación a otra. En el *remake* ya no se trata de «una historia de amor», sino de «una historia memorable», pero también «una historia para el recuerdo», lo cual establece una cierta distancia respecto a la originalidad de la primera versión: McCarey es consciente de estar realizando variaciones sobre sus propios temas y el pasado cultural de su país, como hacían los pintores manieristas sobre la iconografía tradicional. La estructura de la película es también una variación de inspiración musical sobre la ordenación secuencial de la anterior, con sus dilataciones y compresiones temporales, equivalente a los planos dislocados de Luca Cambiaso, por ejemplo. Y el añadido del color y la pantalla ancha, aunque no deforma ni relativiza las figuras o la composición del encuadre, amplía el espacio de manera que los personajes aparecen frecuentemente descolocados, como si no encontraran su lugar en la escenografía de la película, a la vez un comentario estético y moral.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Es una tentación muy frecuente identificar esa utilización de la pantalla panorámica, en la versión de 1957, con la economía expresiva de la película. Pero cualquier ejemplo que pueda aducirse al respecto también aparece en *A Love Affair*. Tanto en una como en otra, cuando, tras el idilio en el barco, en espera de la ansiada cita en el Empire State que la reunirá con su amado, la mujer abre la puerta de la terraza y mira al exterior, el rascacielos en cuestión se refleja a su lado, en el cristal, sin necesidad de contraplano. Y cuando, en la última escena, el hombre se adentra en la habitación donde se encuentra el cuadro que le revelará la verdad sobre todo el asunto, la imagen de éste aparece en un espejo junto al personaje, de nuevo todo en un mismo plano. La resolución de ambas epifanías sin necesidad de corte alguno, sin montaje, así como la participación activa de espejos y cristales reflectores, es un procedimiento muy propio del Hollywood manierista, de manera que su presencia en la versión de 1939 delata, una vez más, la fragilidad del estilo clásico incluso en sus momentos de eclosión. Por el contrario, el hecho de que McCarey, en *A Love Affair,* utilice un *travelling* para mostrar el cuadro y en *An Affair to Remember* se limite a una panorámica quizá desee significar, a través del lenguaje de los movimientos de cámara, que la conveniencia retórica del recurso en cuestión era mayor, y por lo tanto más fácil, en los años cincuenta que a finales de los treinta. Forzar los límites del clasicismo resulta ahora mucho más sencillo, pues las nuevas condiciones, tanto estéticas como ideológicas, así lo propician: la suavidad de la panorámica frente a la brusquedad del *travelling*, un simple cambio de encuadre en lugar de su trabajoso desplazamiento.

En la última escena de ambas versiones, la pareja protagonista vuelve a encontrarse, tras meses de separación, en la nueva casa de ella, que en realidad no pudo presentarse a la cita por culpa de un estúpido accidente que la dejó para-

http://www.esnips.com/web/Moviola

lítica. La mujer está tendida en el sofá, con una manta sobre las piernas, ocultando así al hombre, que no conoce la historia, su condición actual. Él empieza a reprocharle su incomparecencia, mientras ella disimula como puede, capeando el temporal y esperando que todo termine cuanto antes sin que el personaje masculino se haya apercibido de nada, pues lo último que querría es obligarlo a cargar con una inválida el resto de sus días. El deambular por la estancia de Charles Boyer en la primera versión, de Cary Grant en la segunda, traza círculos alrededor del sofá de la enferma, como estrechando el cerco. Pero hay dos diferencias. En *A Love Affair*, el mecanismo plano-contraplano es utilizado casi constantemente. En *An Affair to Remember*, en cambio, la amplitud del espacio que aparece en la pantalla permite una mayor duración de los planos, de manera que los más de ciento diez de la primera se convierten en poco más de setenta en la segunda. Ello provoca igualmente un subrayado metafórico de la distancia emocional que ahora separa a la pareja, sólo salvada en el penúltimo plano, cuando, resuelto el conflicto y aclarado el equívoco, ambos se funden en un abrazo. De la misma manera, las interpretaciones de Charles Boyer e Irene Dunne son sensiblemente distintas de las que llevan a cabo Cary Grant y Deborah Kerr. La pareja formada por Boyer y Dunne basa su relación en la ironía cómplice, su interacción provoca situaciones tan aladas y ligeras como la propia planificación: mientras él se sabe la caricatura del galán romántico, ella frunce el ceño en divertida expresión de incredulidad. Grant, por el contrario, no pretende otra cosa que herir a Kerr, siempre en actitud dolorosa y expectante, y su diálogo se convierte en un penoso vía crucis hacia una redención extenuante. La imagen que clausura esta segunda versión, idéntica a la que sirve de fondo a los títulos de crédito iniciales y por completo ausente de la película de 1939, es un paisaje urbano sobre el que cae la

http://www.esnips.com/web/Moviola

nieve. Situado más allá de la narración, arrancándose a su flujo, el autor se desmarca de su visión anterior a través de una densa red de objetos interpuestos, una de las disposiciones simbólicas más frecuentes en la estética manierista: los copos de nieve, las ramas desnudas de los árboles y, al fondo, los edificios de la gran ciudad.

El «manierismo» es también, coincidiendo en el tiempo con el neorrealismo, la búsqueda de una cierta verdad oculta. Y la ocultación es uno de sus motivos visuales más importantes. Dubois lo relaciona no sólo con la *maniera*, sino también con la «mano» y la «manía», apuntando con este doble envite tanto su naturaleza autorreferencial como su carácter de perversión respecto a la norma. La mano, en efecto, es una de las figuras retóricas favoritas de Fritz Lang, hasta el punto de que suele decirse que utilizó las suyas propias para los primeros planos que aparecen en sus películas: una manera de firmar sus obras, como las súbitas apariciones de Hitchcock, o de dejarse al descubierto como autor. Una de las imágenes fundacionales del manierismo hollywoodiense es la mano de Orson Welles sosteniendo la bola de cristal que aparece al inicio de *Ciudadano Kane* (1940). Otra obra fundamental de ese período, *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, empieza con dos manos agarradas a una barandilla y suspendidas en el vacío. Creo que no hace falta evocar las largas manos de la *Virgen del cuello largo* de Parmigianino para establecer las necesarias similitudes. De la misma manera, la constante presencia de objetos o cuerpos que enturbian la transparencia de la mirada, así como de espejos o cristales que la devuelven, invocan una especie de fetichismo metafórico de la ceguera que a su vez deriva en varios tipos de imposibilidades físicas: la propia pérdida de la visión en *Obsesión* (1953) o la hemiplejía en *Tú y yo*, por ejemplo, curiosamente dos *remakes* de películas de los años treinta.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Es evidente, pues, que en este libro se habla de «clasicismo» y «manierismo» de dos maneras distintas. La primera tiene que ver con el cuestionamiento del estilo clásico concebido como un todo. La segunda pretende negar las fronteras y demostrar que uno y otro se solapan, se superponen a partir de determinado momento. No hay contradicción alguna, simplemente la necesidad de diferenciar las evidencias y la obligación de reconocer las incertidumbres. Por ello, a pesar de que la primera parte del libro esté dedicada a las postrimerías del «clasicismo», se habla también de películas de los años cincuenta y sesenta. Y la segunda parte, en principio a vueltas con el «manierismo», se amplía hasta los setenta, cuando el «nuevo cine americano» ya ha hecho su aparición en escena. En realidad, la carrera de muchos de los cineastas que son aquí objeto de discusión se extiende desde el período mudo hasta más allá del mayo francés, o desde los treinta y los cuarenta hasta inicios de los ochenta, en pleno pórtico de la posmodernidad. Es evidente, entonces, que su filmografía asimila diversas etapas estéticas de la historia americana con la misma facilidad con que ellos mismos conservan su idiosincrasia como autores. Intentar un desbroce completo de esta situación podría resultar tan laborioso como inútil.

No menos complicada es, sin embargo, la conservación del estatuto autoral insertándolo en una periodización hasta tal punto incierta. En este sentido, el libro estructura ensayos dedicados a directores concretos de manera que su lectura cronológica provoque un *crescendo* que a su vez culmine en una conclusión final: la preservación de lo que se ha dado en llamar una «personalidad artística», no en el marco de una industria como la hollywoodiense, sino en el contexto cambiante de la evolución cultural. En otras palabras, se trata de ver las películas de Alfred Hitchcock o de King Vidor sabiendo que son el producto de unas condiciones ma-

http://www.esnips.com/web/Moviola

teriales determinadas, pero aún más la consecuencia del cruce entre ciertas mentes creativas y la fase de la historia del cine y de la cultura en la que éstas se vieron obligadas a trabajar. Sin duda, la teoría del *auteur*, tal como se enunció en su origen y en sus devaneos posteriores, ha provocado más de un despropósito. No obstante, su sustitución por los formalismos de la historiografía positivista o lo que Harold Bloom ha llamado maliciosamente los «estudios lésbico-esquimales» todavía tiene que demostrar su verdadero valor.

Eje vertebrador de mi relato, el manierismo atraviesa este libro de principio a fin. En la primera parte, como una sombra: al clasicismo se le sigue considerando como tal, pero a la vez se pone en duda su estatus mediante el enfrentamiento con sus puntos débiles más evidentes, que en ocasiones llegan incluso a cuestionar su homogeneidad, sobre todo en directores como Mitchell Leisen o Leo McCarey. En la segunda parte, como una presencia indiscutible: de Robert Aldrich a Richard Fleischer, de Joseph L. Mankiewicz a Roger Corman, entre otros, se trata de autores que empiezan sus carreras en aquellos diferentes puntos, cronológica y conceptualmente lejanos entre sí pero concomitantes en su sentido final, en que el estilo clásico empieza a alejarse cada vez más de sí mismo y en distintas direcciones. Alfred Hitchcock, en el intermedio, interpreta un papel que también hubiera podido ser para Fritz Lang: su tratamiento de los decorados y los actores denota una modernidad precoz a la que sin duda no es ajeno su origen europeo.

De todos modos, esta estructura no pretende justificar en absoluto la evidente dispersión del libro. No se trata de una disertación historiográfica, entre otras cosas porque no se presta la suficiente atención al contexto cronológico y económico, la argamasa que suele llenar los huecos argumentativos que se producen en estos casos. Tampoco intenta viraje académico alguno, e incluso se ha eliminado el

http://www.esnips.com/web/Moviola

breve aparato de notas que acompañaba a algunos textos en su edición original. Recopilación de artículos previamente publicados en diferentes revistas o libros colectivos, el volumen acepta esta condición sin complejos, hasta con orgullo, asumiendo el discurso fragmentario como una suerte de balbuciente diálogo con el lector. La forma escogida, el ensayo como texto literario independiente pero también como gesto de escritura, intenta evitar tanto la profesionalización erudita del conocimiento como, por paradójico que parezca, su banalización, periodística o supuestamente especializada. Y, paradoja final, todo ello espera acabar proyectándose como una cierta historia del cine americano, entendiendo por tal otra narración, otra ficción escrita desde un punto de vista determinado. Si el empeño se realiza desde la necesidad de la búsqueda, y no desde la impostura posmoderna, no veo por qué estos retratos individuales pueden dejar de convertirse, finalmente, en el relato de una saga colectiva.

Este libro es el producto de muchas influencias personales, e incluso muestras de amistad, prolongadas a lo largo de década y media de trabajo. Desde el Festival Internacional de Cine de Gijón, su director, José Luis Cienfuegos, me permitió empezar a dar una cierta forma a estos temas al confiarme la coordinación de sendos trabajos colectivos sobre Robert Aldrich y Richard Fleischer. Con José Antonio Hurtado, que firma conmigo la compilación de ambos textos y se encargó de su coedición desde la Filmoteca de la Generalitat Valenciana junto a Nieves López Menchero, me une un lazo especial: con Paco Picó, Vicente Ponce y Áurea Ortiz, él fue, de algún modo, desde las páginas de *Archivos de la Filmoteca,* quien me metió en esto, y hemos compartido tantas conversaciones y tantas copas, en ocasiones a la vez y en otras por separado, que ya me resulta difí-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cil distinguirlas. La desaparecida revista *Vértigo*, que dirigió José Luis Castro de Paz, supuso durante cierto tiempo una acogedora guarida que, desde entonces, nadie ha sabido rehabitar. Esteve Riambau y Mirito Torreiro permitieron que empezara a desbrozar el terreno cuando me propusieron contribuir a la *Historia general del cine* con un capítulo que, en primera instancia, estaba destinado a Paco Llinás. Desde las páginas de *Dirigido por...*, José María Latorre ha adivinado siempre qué cuestiones podían interesarme y me ha ayudado a enfocarlas adecuadamente. Y desde las de *Nosferatu*, José Luis Rebordinos, Jesús Angulo y Carlos Plaza me han ofrecido todas las oportunidades posibles para llevar cualquier clase de aguas fílmicas a mi molino teórico.

En cuanto a las fuentes originales de los distintos capítulos, hay que decir que casi todos ellos tienen su punto de partida en la revista *Dirigido por...*, aunque en ningún caso se reproducen tal cual, sino más bien a modo de refundiciones o mezclas. El caso más anómalo es «Otto Preminger: el arte de la metonimia», que se traslada casi palabra por palabra pero ya en su origen incluía una nota sobre *Cara de ángel* antes publicada en *El híbrido*. Las excepciones son «La armonía y el caos en el estilo de King Vidor», «Nicholas Ray y *Chicago, año 30*» y «Palabras como cáscaras vacías: el cine hablado de Joseph L. Mankiewicz» (publicados antes, con pequeñas variaciones, entre ellas los títulos, en *Nosferatu*); «Una trilogía desconocida de Anthony Mann: el realismo imposible» (procedente de *Vértigo*); y, en fin, «Richard Fleischer: el ojo que todo lo ve y la imagen prohibida» y «La visión oblicua de Robert Aldrich» (pertenecientes, respectivamente, a los libros *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* y *La mirada oblicua: el cine de Robert Aldrich*, coeditados por el Festival de Gijón y la Filmoteca de Valencia). «John Ford y la tradición del tenebrismo americano» toma como punto de partida un artículo de *Nosfera-*

http://www.esnips.com/web/Moviola

tu, lo mezcla con un par de reseñas publicadas en *Dirigido por...* y añade algunas cosas nuevas, sobre todo a propósito de *They Were Expendable*. «Mitchell Leisen: comedia y melodrama, difuminado y claroscuro», hace lo propio con sendos artículos procedentes de *Dirigido por...* y *Archivos de la Filmoteca*. Y, en fin, «Las epifanías de la imagen y el arte de Leo McCarey», aun teniendo su origen en *Dirigido por...*, es una reelaboración con abundantes añadidos, por lo que también vale la pena mencionarlo aparte. Por lo demás, proporcionar las fechas de aparición sería como marcar los textos para una posible operación exculpatoria, por parte del lector, respecto a algunos pecados de juventud del autor. Aunque este libro querría ser algo así como la crónica parcial de mi evolución como escritor relacionado con el cine, e incluso un epitafio para determinadas formas de acercamiento al tema practicadas en algunas épocas de mi vida, asumo todas las responsabilidades al respecto y lo que pueda derivarse de ellas. En todo caso, dejo a la paciencia de cada uno discernir los resultados finales y adivinar cronologías.

El escritor americano Raymond Carver contó en uno de sus textos que su inclinación por el relato corto no procedía de ninguna elección estética, sino que vino provocada por su situación familiar: ¿qué podía hacer, si no, un hombre con esposa e hijos, bajo la constante presión de las obligaciones domésticas cotidianas, imposibilitado por ello para la disciplina que exige la escritura de una novela? Elena Santos Botana, que generosamente comparte sus días conmigo desde lo que para ella debe de ser ya una eternidad, tiene que asumir parte de la culpa de que este libro sea como es. La otra parte corresponde a Víctor Losilla Santos, que apareció en mi vida mucho después pero no con menor intensidad. Permítanme, pues, que reivindique a ambos como coautores de pleno derecho de las páginas que siguen.

Barcelona, septiembre de 2002

http://www.esnips.com/web/Moviola

Primera parte

Algo más que un árbol: las fisuras del cine clásico

Capítulo 1

Transgresiones: Rouben Mamoulian y Raoul Walsh en los años treinta

¿Tienen algo que ver el cine de terror y el cine negro? En los años treinta, por lo menos, sí, pues esos dos géneros empezaron a dar muestras de una tensión estética que puso en duda por primera vez la supuesta transparencia del clasicismo.

Tomemos, por ejemplo, *El hombre y el monstruo*, realizada en 1931 por Rouben Mamoulian. De entre las películas de terror producidas en Hollywood en los años treinta destacan claramente aquellas que, basadas en algunas de las más famosas novelas del género, ilustran el motivo común del monstruo, la criatura horrísona entendida como doble maligno y revés de la trama social. Es el caso de *Drácula* (1931), en la que Tod Browning enfrenta al vampiro con un Londres nebuloso y comedido, estirado y reprimido, no muy lejano del que más de veinte años después ilustrará Terence Fisher en sus espeluznantes crónicas victorianas. O también el de *El doctor Frankenstein* (1931), donde James Whale dibuja con extrema nitidez al monstruo como el reflejo invertido de su creador, un científico constreñido por el rígido orden burgués al que no puede dejar de pertenecer. O, finalmente, de *El hombre y el monstruo*, un insólito cruce entre producción fantástica estándar y atrevido expe-

http://www.esnips.com/web/Moviola

rimento audiovisual, sin duda la más radical de todas ellas: no en vano constituye la mejor versión realizada hasta la fecha de la novela de Stevenson sobre el doctor Jekyll y mister Hyde —junto con *El profesor chiflado* (1963), de Jerry Lewis— y, como ella, una apasionante reflexión sobre el orden oculto de las cosas.

Mezcla de reprimido sexual y transgresor social, el Jekyll que pone en escena Mamoulian se erige en el eje alrededor del cual gira una película también basada en la escisión y el desgarro. Respecto a lo primero, no es extraño que la cumbre, el momento de la conversión, se produzca después de que el doctor, uno, sepa definitivamente que no va a poder casarse, y dos, haya conocido a la hermosa Ivy en una escena decididamente lasciva. El sexo reprimido, pues, como detonante de la esquizofrenia. Y la emergencia de la animalidad como respuesta *física* ante la ausencia de estímulos externos: un ensimismamiento mortal, un repliegue del propio cuerpo hacia sí mismo que lo retuerce y deforma, de manera que la película muestra de un modo voluptuosamente carnal la desintegración de una personalidad, la descomposición de una conciencia.

Por si fuera poco, en lo que se refiere a la envoltura formal de la película, la audacia de Mamoulian no parece conocer límites. El uso de la pantalla dividida, por un lado, resulta de una indiscutible elocuencia gráfica, mientras que la cámara subjetiva, por otro, borra esa misma línea fronteriza trazada por el desdoblamiento del encuadre: de este modo, representación y espectador quedan indisolublemente unidos, introducido éste violentamente en la ficción y coronada la operación por la identificación absoluta que se produce entre público y personaje, por la confusión que se establece así entre las demarcaciones que habitualmente separan el bien del mal, la civilización de la barbarie, el hombre del monstruo. Un malvado comentario moral, en fin,

http://www.esnips.com/web/Moviola

que culmina en el más emblemático efecto óptico contenido en la película, ese momento en el que una sobreimpresión muestra la pierna de Ivy arriba y abajo, arriba y abajo, en una diabólica danza de inspiración coital que tiene lugar sobre el mismísimo rostro de Jekyll.

Como en *La reina Cristina de Suecia* (1933), pues, otra película posterior de Mamoulian, lo que importa es el enigma que refleja un rostro, allí el de Greta Garbo en el plano final, aquí el de un Fredric March siempre en tensión entre la norma social y el paso a la transgresión que le facilita su máscara de Hyde. La misma transgresión, por cierto, que persigue Mamoulian como realizador, en los albores de un pretendido «clasicismo» con el que, en 1931, ya era posible experimentar, incluso poniendo seriamente en duda la moral dominante a través del propio entramado formal de la película. Por ello, aunque no repitió en el cine de terror, la filmografía posterior de Mamoulian se decantó poco a poco hacia otros géneros no menos insertos en un ámbito similar, ya se tratara de la aventura, el melodrama o el musical: traspasar los límites de lo clásico desde sus propias posibilidades.

En el extremo opuesto de la década, en 1939, Raoul Walsh dirige *The Roaring Twenties*, que da un paso definitivo hacia el cine negro propio del manierismo a través de un violento forzamiento de los límites de las películas de gángsters, exactamente lo mismo que hacía Mamoulian con el cine de terror del período silente. «Si Albert Camus hubiera sido director de Hollywood y hubiera tenido más talento, habría sido Raoul Walsh», ha dicho Tag Gallagher. Y la verdad es que tan equívoca *boutade* quizá resulte injusta para con el autor de *El extranjero*, pero es absolutamente esclarecedora en lo que se refiere a Walsh: véase, si no, esta película, un nervioso, agitado manifiesto existencialista sobre la ascensión y caída de un veterano de la Primera Guerra Mundial, empujado por las circunstancias a convertirse

http://www.esnips.com/web/Moviola

primero en poderoso gángster, luego en víctima de un amor no correspondido y del *crack* de Wall Street, y finalmente en involuntario mártir de los nuevos tiempos. Todo ello, claro está, abordado con el proverbial, tumultuoso estilo walshiano, equidistante entre la crónica periodística y el poema trágico, una suerte de impresionismo behaviourista del que esporádicamente surgen deslumbrantes destellos líricos.

Pero *The Roaring Twenties* puede leerse también como un involuntario alto en el camino entre el cine de gángsters que había dominado la década de los treinta y el cine negro propiamente dicho que el mismo Walsh contribuiría a inaugurar con *El último refugio* (1941). Fabricada en el *annus miraculus* de 1939, que empieza a cuestionar el clasicismo hollywoodiense con una pasmosa sucesión de obras maestras, el tono de la película se sitúa entre la armoniosa nitidez de ciertos títulos fundacionales de Wellman o Le Roy y los sombríos claroscuros estilísticos del siguiente decenio: la utilización visual y temporal de las elipsis permite algo así como una *summa* del género, el destilado perfecto de películas como *The Public Enemy* (1931), mientras que la estructura, sinuosa y escurridiza, utiliza canciones y hechos históricos para trazar un itinerario discontinuo a medio camino entre la realidad y la ficción, sin duda un avance de la feroz perspectiva crítica adoptada por los *films noirs* de los años siguientes.

The Roaring Twenties cambia entonces a Camus por Marx y se convierte en una metáfora implacable sobre la evolución de la sociedad norteamericana desde el final de la Primera Guerra Mundial a los inicios del mandato de Roosevelt. Sin duda tuvieron mucho que ver en ello los nuevos aires de la política yanqui, así como la contribución del productor Mark Hellinger y el guionista Robert Rossen en el seno de la Warner, pero tanto el sello de Walsh como la evolución del género parecen estar también en los orígenes

http://www.esnips.com/web/Moviola

de la cuestión: junto a la interpretación claramente sociológica de la andadura del personaje, un hombre empujado al crimen y la autodestrucción por el contexto social, tenemos al típico perdedor walshiano enfrentado a los conflictos de clase propios de la nueva era —representados aquí por la mujer a la que ama, en el fondo una arribista que le abandona por un abogado de prometedor futuro—, todo ello envuelto en una mirada no demasiado complaciente a la sociedad surgida de la guerra y la Prohibición. Si *The Roaring Twenties* hubiera sido dirigida por John Ford, el sacrificio final de Eddie Bartlett por la comunidad hubiera adquirido tintes míticos, redentores: la autoinmolación que asegura la continuidad de la especie. En manos de Walsh, en cambio, el progreso se perfila como un descomunal espejismo construido con las vidas de innumerables mártires inútiles. Resumen pesimista de una época y desolado avance de otra, *The Roaring Twenties* es *La regla del juego* del cine americano.

Capítulo 2

John Ford y la tradición del tenebrismo americano

En 1923, un director sueco llamado Victor Sjöström convierte su apellido en Seastrom para integrarse en el sistema de estudios hollywoodiense. En 1926, el cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau llega a Hollywood, contratado por la Fox, tras una fulgurante carrera en su país de origen. Fritz Lang, el responsable de *El doctor Mabuse* (1922) o *Metrópolis* (1926), realiza su primera película americana en 1936, tras su paso por Francia huyendo de Berlín. En fin, el británico Alfred Hitchcock es nominado al Oscar en 1940 por su espectacular debut en Hollywood, *Rebeca*, que será el inicio de una larga carrera en su país de adopción.

Si el lector consulta el libro de José Luis Guarner *Los soñadores despiertos*, que rastrea la influencia de los emigrados europeos en la historia de Hollywood, sin duda encontrará muchos ejemplos similares. Pero basten estos cuatro para certificar que, en el curso de quince años, la incipiente gramática del clasicismo americano no sólo se vio transmutada por el llamado «expresionismo», sino también por otros estilos a la vez concomitantes y disidentes respecto a la moda centroeuropea. *La carreta fantasma* (1921), de Sjöström, apela a la tradición nórdica para recurrir a las nieblas y las brumas como emblema de una determinada estética.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Posada Jamaica (1939), de Hitchcock, mezcla a Robert Louis Stevenson con la novela gótica y el resultado es igualmente tenebroso. En el período de entreguerras no hacía falta haber nacido en Weimar o Viena para sentirse atraído por las tinieblas. Más allá de las diferencias que las separaban, algo mucho más sólido unía estas tendencias: el cuestionamiento de la claridad compositiva perseguida por Hollywood en sus primeros años.

En la década de los treinta, ni siquiera la cultura que se pretendía netamente norteamericana pudo escapar a estos flujos y reflujos. Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain, entre otros, dieron forma a lo que luego se conocería como literatura «negra», el color más apropiado para el estado de ánimo nacional de la época. Pero Carlos Fuentes avisa de que ya Nathanael Hawthorne «descubrió la semilla del mal en el puritanismo persecutorio de *La letra escarlata* y Edgar Allan Poe instaló el mal norteamericano, sin necesidad de escenarios europeos, en *El corazón delator*, la negación de los horizontes inmensos del lejano Oeste y el destino manifiesto, sepultados en los féretros de la casa de Usher», para acabar hablando de Henry James, Herman Melville y William Faulkner, entre otros. Si el interesado en el tema se traslada al Museo de Arte Moderno de Nueva York comprobará que la famosa «House by the Railroad» de Edward Hopper se remonta a 1925: las sombras ominosas sobre la fachada, la terrosa vía del ferrocarril y las nubes amenazadoras de esta tela eran contemporáneas del desembarco europeo en Hollywood. Al otro lado del Atlántico —en el Museo de Orsay, en París— y un poco más atrás en el tiempo —debemos situarnos en 1871— se conserva la «Composición en negro y gris (Retrato de la madre del artista)» de James Abbott McNeill Whistler, una apoteosis de manchas oscuras cuya sensación de fantasmal amenaza no logran disminuir ni siquiera los blancos fulgores que la atra-

http://www.esnips.com/web/Moviola

viesan. Y en el Metropolitan se comprobará que aun antes, en 1859, Martin Johnson Heade invocó la más densa oscuridad para recrear los mares y los cielos de «The Coming Storm», otro clásico de la pintura «en negro» norteamericana. Nuevamente, por supuesto, los ejemplos podrían multiplicarse.

En 1935, el mismo año de *El delator*, un cineasta de cuarenta años que se hace llamar John Ford estrena también *Pasaporte a la fama*, una curiosa película que mezcla el cine negro con la comedia de enredo para acabar reflejando la inevitable deriva de la mentalidad americana hacia el lado oscuro de la vida y del arte. Lo cual demuestra que las nuevas influencias europeas, de Sjöström a Lang, deben enfrentarse a la gran tradición oriunda del claroscuro moral y estético, de Hawthorne a Hopper, para calibrar adecuadamente la verdadera identidad de las nuevas imágenes hollywoodienses. Tanto *El delator* como *Pasaporte a la fama* son películas inequívocamente fordianas. Pero mientras la segunda acude a un modelo narrativo y un sentido del humor que formarán parte indiscutible del estilo «maduro» del cineasta, considerado como tal a partir de la «trilogía de la caballería», la primera parece más bien una salida de tono: una fábula cristiana sobre un pobre hombre que huye de sí mismo y de su remordimiento para acabar reencontrándose, solo y desesperado, en el rito de la muerte entendida como resurrección. Demasiado pretencioso para John Ford, dijeron y dicen los críticos. Demasiados contrastes visuales para el poeta de los cielos resplandecientes, del enfrentamiento entre naturaleza y civilización. En *Centauros del desierto* (1956), unánimemente considerada como la obra maestra de Ford y realizada más de veinte años después, el personaje interpretado por John Wayne se ve sometido a dilemas morales muy próximos a los del Victor McLaglen de *El delator*. Y los brutales contrastes entre lu-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ces y sombras son también constantes: el fulgurante anochecer previo a la matanza, la negra silueta del jefe indio proyectada sobre la niña indefensa, la mirada torva de Wayne semioculta por la penumbra de su sombrero, la luz cegadora que brota de la cueva donde se esconde Natalie Wood... El mismo malestar existencial, la misma paranoia reflejada en masas y volúmenes que se recortan sobre un fondo a veces indefinido, a veces neutro.

Además de *El delator*, hay otras películas de Ford realizadas entre los años veinte y la inmediata posguerra de los cuarenta que también pueden contemplarse desde esa misma sensación de ambigua perplejidad. *La patrulla perdida* (1934), *Hombres intrépidos* (1940) o *El fugitivo* (1947) son las más extremas, de nuevo metáforas tan desnudas en su dramaturgia como estilizadas en su visualización, parábolas desoladas en las que lo único que importa es sobrevivir: a la guerra, a la furia del mar, a uno mismo. *El doctor Arrowsmith* (1931), *Prisionero del odio* (1936), *El joven Lincoln* (1939), *Las uvas de la ira* (1940) o *La ruta del tabaco* (1941) forman una especie de fresco sobre la vida americana cuyo realismo aparente se solapa con una estética estatuaria demasiado rígida e introspectiva como para resistir las comparaciones con el dinamismo expresionista. Tendencia que culmina en los grandes grupos escultóricos que pueblan *¡Qué verde era mi valle!* (1941), su reverso mítico situado en una Europa perfilada en huecograbado, y que tiene su reflejo más conflictivo en la serie de *westerns* iniciada con *La diligencia* (1939) y *Corazones indomables* (1939) y rematada con *Pasión de los fuertes* (1946), donde los grandes mitos primigenios del Oeste americano parecen cobrar vida a partir de una estampa ilustrada: el asentamiento de los colonos, la formación de las ciudades, el establecimiento de unas leyes de convivencia. El esfuerzo del cronista que va extrayendo poco a poco sus formas y sus temas de una ma-

http://www.esnips.com/web/Moviola

teria bruta inconmensurable no sólo se corresponde con el de los creadores de una civilización, sino también con el que les obligan a realizar sus propios conflictos morales para enzarzarse en un proceso de autosuperación siempre demasiado exigente con uno mismo y con los demás.

Y este gran pecado original, tan arraigado en la mentalidad yanqui, no procede tanto de la brumosa Europa como de la puritana América, o mejor, en el caso de Ford, de una América ideal cuya autoexigencia de raíz católica le lleva a proyectar su sombra sobre la enrarecida Irlanda de *The Plough and the Stars* (1936), por ejemplo. En cualquier caso, todo coincide en el crisol americano, en los severos ropajes de los padres fundadores, en el recuerdo exaltado de una Arcadia que no renacerá hasta *El hombre tranquilo* (1950): no se trata tanto de utilizar un expresionismo importado para trascendentalizar los temas como de apelar a una tradición tan mestiza como obsesiva con el fin de exorcizarla. En esa época, Ford lucha con los demonios de toda una nación, incluidos los estéticos, sin otro resultado que películas sombrías pobladas por figuras huidizas que sólo pueden fijarse en el tiempo y en el espacio a modo de retrato conmemorativo o ilustración costumbrista: el camino que va, para seguir utilizando los mismos ejemplos, de Whistler a Hopper.

«A diferencia de los modernos —escribió Tag Gallagher a propósito de los documentales de guerra de Ford—, a Ford no le interesa tanto mezclar técnicas de *cinéma-vérité* con técnicas del cine clásico como atenuar la tensión entre realidad e invención. Curiosamente, en los puntos donde esta tensión es más tirante es donde captamos con más fuerza la autenticidad, tanto cinematográfica como real.» Entre 1941 y 1943 John Ford deja Hollywood para enrolarse en la Marina de Estados Unidos y realiza unos cuantos documentales sobre la conflagración bélica. Uno de ellos, *The Battle of Midway* (1942), es objeto de un detallado estudio

http://www.esnips.com/web/Moviola

por parte de Gallagher, que descubre en él una minuciosa estructura musical en tres partes, lo define como «una sinfonía con su sucesión de tonos de luz, tonos de emoción, tonos de movimiento». Por si *El fugitivo,* realizada cinco años después, no fuera suficiente, *The Battle of Midway* demuestra que la serie de documentales de guerra dirigida por Ford no supuso ningún cambio sustancial en su carrera, ninguna caída del caballo. Como ocurre en esa peliculita, antes ya había experimentado con las relaciones entre la realidad filmada y los modos de darle forma. Y también lo haría después, no sólo en el caso exagerado de *El fugitivo*, sino también en las deslumbrantes *Wagonmaster* (1950) o *Escrito bajo el sol* (1957), por citar dos casos concretos además de los ya mencionados.

De hecho, la primera película comercial dirigida por Ford tras sus documentales delata con cierta precisión el camino que va a seguir su obra en los años posteriores. A pesar de su construcción más bien desconcertante, de su rechazo absoluto de algunas de las más cimentadas convenciones del género al que pertenece y, sobre todo, de su narración fluida, de su estricta naturalidad en apariencia tan alejada de los trabajos fordianos de los años treinta, *They Were Expendable* (1945) es, como afirma Lindsay Anderson, «un poema heroico», hasta el punto de que «un simple plano, insertado por sorpresa [...], adquiere un significado que va más allá de lo que aporta al desarrollo del relato». Y, como todo poema heroico, *They Were Expendable* es también un poema trágico. Lejos de sentirse presionado o influido por su experiencia «real» en la guerra, Ford estructura su película como un oratorio, más que como un himno, y obliga a sus actores a declamarlo en emotivos *tableaux* a veces independientes, a veces próximos a un estilo de recitativo que une las escenas a través de leves encadenados temáticos o visuales. No es extraño que Gallagher, a propósi-

http://www.esnips.com/web/Moviola

to de *The Battle of Midway*, comparase a Ford con Godard y Straub. Ni tampoco que Michael Wilmington y Joseph McBride escribieran en su libro sobre el cineasta: «Ford muestra al escuadrón como un grupo de sombras fantasmales en la tierra...».

El músico y cantante Bruce Springsteen tomó conciencia un poco tarde de la importancia de la obra de John Ford. Ya había editado sus primeros discos, había alcanzado la fama y se había convertido en uno de los mejores poetas norteamericanos contemporáneos. Entonces su amigo y colega Jon Landau le obligó a prestar un poco de atención a un par de películas con las que hasta entonces no había establecido ningún vínculo emocional y con las que, sin embargo, sus canciones tenían mucho que ver. Una era *Centauros del desierto*, y a Springsteen llegó a obsesionarle hasta el punto de que, en una fotografía de su disco *Nebraska,* él mismo aparece en el dintel de una puerta en claroscuro, en sentido homenaje a los planos de John Wayne con que se abre y cierra la película de Ford. La otra fue *Las uvas de la ira*, con la que estableció una relación algo más compleja: al principio no le impresionó, pero acabó incluyendo el nombre de su protagonista en uno de sus álbumes, *The Ghost of Tom Joad.*

La interacción de Springsteen con la obra de Ford, que Dave Marsh explica sucintamente en el libro *Glory Days*, es algo así como una pequeña metáfora del modo de recepción que suele dispensarse al cineasta. Aun siendo una de las películas de esa época más aceptadas como inequívocamente fordianas, *Las uvas de la ira* se asocia mucho más con *El delator* u *Hombres intrépidos* que con *La legión invencible* (1949) o *Río Grande* (1950). En cambio, *Centauros del desierto* se considera sinónimo de emoción y capacidad comunicativa, exactamente igual que las canciones del propio Springsteen. Es como si la etapa del cine de Ford que pue-

http://www.esnips.com/web/Moviola

de darse por finalizada con *El fugitivo* antepusiera las formas a los temas, enmascarara aquello que quiere decir con la retórica utilizada para decirlo. Y algo de eso hay, en clara correspondencia con ese lado «negro» de la tradición representativa norteamericana. No obstante, al final, como le sucedió a Springsteen, el rompecabezas toma forma y todas las piezas encajan: más allá de estilos y épocas, el cine de John Ford es siempre el mismo y habla de las mismas cosas. De los inconvenientes de la civilización y la nostalgia de un mundo perdido, es cierto, pero también del sentimiento de culpa que conlleva todo eso. En este sentido, jamás la trastienda de los temas fordianos se ha expresado con mayor claridad que en *La patrulla perdida* o *El delator*, del mismo modo en que las raíces de su estética se presentan también al desnudo, sin las depuraciones posteriores. Son películas sobre el pecado y la redención, como en el fondo también lo serán *Dos cabalgan juntos* (1961) o *Siete mujeres* (1967). Y como lo son igualmente las novelas de Edith Wharton o las pinturas de John Singer Sargent: en el retrato de «Madame X», la lascivia del cuerpo deseado queda aniquilada por el negro funerario del vestido, la espontaneidad del cuerpo por la rigidez de las formas, el pecado de la sensualidad por la redención que proporciona el arte. Igual que Gypo Nolan cuando debe pagar con su vida por haberse convertido en un delator. O que la tripulación del Glencairn, eternamente condenada a vagar por los mares. O que el señor Gruffydd, que se ve obligado a abandonar sus verdes valles en una trágica noche. O que el propio Tom Joad, fantasma errante que purga los pecados del mundo.

Al final de *Las uvas de la ira*, Joad parece un iluminado convencido de que su misión en este mundo es propagar la palabra de los pobres, la sal de la tierra. Sus ojos se abren desmesuradamente mientras una luz irreal perfila las líneas de su rostro. El joven Lincoln, también interpretado por

http://www.esnips.com/web/Moviola

Henry Fonda, renuncia a su vida tranquila para hacerse cargo estoicamente del futuro de la nación. En *Prisionero del odio* (1936), el doctor Samuel Mudd se sacrifica, paradójicamente, por el verdadero asesino de Lincoln. *Cuatro hijos* (1928) y *Peregrinos* (1933) insisten en el tema obsesivo de la Primera Guerra Mundial para mostrar las tribulaciones de sendas madres dispuestas a todo con tal de mantener unida a su familia. En el otro extremo, *Tragedia submarina* (1930), como *La patrulla perdida*, habla de hombres solos inmolados en un enfrentamiento abstracto con las fuerzas del destino. Los *wersterns* mudos de Ford más conocidos, *El caballo de hierro* (1924) y *Tres hombres malos* (1926), anticipan ideológica e iconográficamente su producción posterior en el género, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad de que algo se quede en el camino para poder seguir adelante. Incluso películas aparentemente tan inanes, y la vez distintas, como *Huracán sobre la isla* (1937) o *La mascota del regimiento* (1937) abordan el tema de la culpabilidad colectiva y el chivo expiatorio. No es de extrañar que *They Were Expendable* se titulara, en Chile, *Fuimos los sacrificados*, y en Venezuela, *Los sacrificados*.

El sacrificio y la renuncia pueden tomar muchas formas en la primera parte de la obra de John Ford. Pero, en todos los casos, suponen una negación de la inocencia, mito primordial de la tierra prometida, y una aceptación de la existencia del mal que redunda en una curiosa paradoja: asumirlo puede conducir a la verdadera redención. Quizá no estemos lejos de Martin Scorsese o Paul Schrader, los dos grandes cineastas cristianos de la modernidad americana. Sin embargo, hay una diferencia. En el caso de Ford, arrancar el mal del mundo para expiarlo personalmente implica que ese universo exterior queda libre de toda culpa, por lo menos hasta que una nueva situación de amenaza vuelve a emponzoñarlo y resulta necesario otro redentor. *La diligen-*

http://www.esnips.com/web/Moviola

cia es la película clave de este tramo de la filmografía fordiana porque recoge todas esas tensiones y las resuelve en un compromiso, en un pacto. La metáfora en principio abstracta de la comunidad se va haciendo poco a poco más real para el espectador a medida que la trama se dirige a su conclusión. En la secuencia final, con el escenario físico del pueblo ocupando el lugar del simbolismo claustrofóbico de la diligencia, Ringo (Wayne) sacrifica su independencia, su feliz marginalidad, en beneficio de ese incipiente grupúsculo intersocial que dará lugar a la nación americana. Asume los males de la insolidaridad y la desunión, el individualismo malentendido que llevara a la perdición a Gypo Nolan, y los resume en un acto de violencia concebido para iniciar una era de paz. A la vez se redime y se condena. ¿Como el propio cine de Ford en esa época?

María Estuardo (1936) fue la única película en que colaboraron John Ford y Katharine Hepburn. Según cuenta Scott Eyman en su biografía del director, *Print the legend*, en esa época se entabló entre ellos algo más que una amistad. Eyman no se atreve a asegurar la existencia de una relación sexual, pero algunos de los testimonios que cita hablan de un romance hasta tal punto apasionado que en absoluto podía excluirla. Sea como fuere, tras una intensa correspondencia epistolar, la relación quedó clausurada y Ford jamás se separó de su mujer, Mary, que por otra parte representó para él algo también muy querido por sus personajes: la seguridad del hogar, la garantía de pertenencia a una comunidad. Hasta el punto de sacrificar su independencia emocional y renunciar al amor de su vida. Es sólo una especulación, pero ya había servido a Peter Bogdanovich, citado por el propio Eyman, para establecer una bonita analogía: los personajes fogosos e impulsivos que interpretó Maureen O'Hara en las películas de los años cuarenta y cincuenta podrían ser una réplica más o menos idealizada

http://www.esnips.com/web/Moviola

de la también altiva e independiente Hepburn. Y los sentimientos de Walter Pidgeon hacia O'Hara en *¡Qué verde era mi valle!* recrearían, desde la perspectiva del mito romántico, el punto de vista del propio Ford. Finalmente, Eyman añade un dato inquietante: la protagonista de *El hombre tranquilo*, también incorporada por O'Hara, responde al nombre de Mary Kate, puede que una demostración palmaria de la esquizofrenia sentimental que persiguió a Ford durante gran parte de su carrera y su vida posteriores.

Durante la filmación de *The Battle of Midway*, explica Gallagher, Ford permanecía de pie con su cámara, en el epicentro mismo del combate, incluso en los momentos de mayor peligro. En uno de ellos, mientras las explosiones se sucedían a su alrededor, resultó herido. Si al motivo de la renuncia explícito en su historia con Hepburn, por lo menos tal como ha llegado hasta el presente, se añade esta atracción hacia la muerte en forma de sacrificio expiatorio, el resultado es un cuadro psicológico muy frecuente en los personajes de sus películas de esa época. Incluso, para terminar de formalizarlo, Ford también bebía en exceso, un gesto consciente de autodestrucción que compartió con el que luego sería el gran amor de Hepburn, el actor Spencer Tracy. Renuncia y sacrificio que, de algún modo, acabó trasladando a su obra. El hecho de que, después de *El fugitivo*, renunciara a los elementos más provocativos y radicales de su estilo, integrándolos en una estética menos exuberante, es un síntoma de que Ford había decidido purgar sus «pecados de juventud». Y eso es tanto más llamativo cuanto que Hollywood, precisamente en esa época, empezaba ya a aceptar ese tipo de experimentos manieristas.

El fugitivo fue la primera película producida por Argosy Pictures, la productora que Ford fundó con Merian C. Cooper. Representó también el final de su época «expresionista»: la ruptura con cierta tradición norteamericana que,

http://www.esnips.com/web/Moviola

a partir de entonces, reconvertiría en un estilo más límpido y diáfano. La consideración del período de su filmografía que va de los años veinte a 1947 como un episodio independiente o una etapa de aprendizaje, según esto, debería someterse a una rigurosa revisión. No se trata de que Ford alcanzara el apogeo de su arte sólo cuando se despojó, por lo menos superficialmente, de sus tendencias más «negras». Primero, porque no las expulsó de su sistema retórico sino que las interiorizó. Y segundo, porque la potencia de su cine a partir de la «trilogía de la caballería» no tiene por qué restar activos a una fase anterior, sea cual fuere su consideración desde un punto de vista cualitativo. Mejor pensar en Poe y en Hopper, en Gypo Nolan y Tom Joad, en Katharine Hepburn y en el impacto de la guerra, en las esperanzas puestas en Argosy y en el fracaso de *El fugitivo*, para delinear un itinerario hecho de sacrificios y renuncias que a su vez condujo a un posibilismo convertido luego en la fase más aclamada de su carrera. Es una suerte para todos nosotros que ese posibilismo incluya títulos como *La legión invencible, El hombre tranquilo, Centauros del desierto, Escrito bajo el sol, El hombre que mató a Liberty Valance* o *Siete mujeres*. Pero lo cierto es que Ford siempre dijo que su única película perfecta era *El fugitivo*, precisamente la culminación de una etapa que, mejor o peor que la siguiente, terminó de un modo quizá demasiado abrupto para él.

Una de las películas más ignoradas y menos estudiadas de este período, *¡Qué verde era mi valle!*, es también una de las más extrañas. Porque, en efecto, no es sólo que muchos la consideren lo que en el argot cinéfilo se denomina una «obra menor», un trabajo «alimenticio», o incluso una muestra más bien gratuita de esteticismo amanerado y decadente, sino que parece condenada a moverse igualmente en esa

http://www.esnips.com/web/Moviola

oscura zona situada entre el preciosismo de *María, reina de Escocia* o la propia *La diligencia* y la progresiva simplicidad que irá adquiriendo el estilo fordiano después de la guerra, es decir, más allá de los grandes logros realistas de *Las uvas de la ira* o *La ruta del tabaco*, con las que en principio debería formar una especie de trilogía.

En su biografía-estudio de Ford, sin embargo, el mencionado Gallagher sitúa la película en su justo lugar y proporciona de algún modo la clave del enigma: Darryl F. Zanuck la produjo, es cierto, y quizá se note aquí más su presencia que en *Las uvas de la ira* o *La ruta del tabaco*, pero a la vez las diferencias con respecto a la novela original de Richard Llewellyn y al guión encargado por el famoso *mogul* son muchas, algunas debidas a la intervención literaria del propio Ford, la mayoría a la estrategia adoptada a la hora de trasladar la letra a la imagen.

Los temas más caros al Ford de la época, por ejemplo, aparecen en todo su esplendor. Primero, la cuestión obrerista, ya presente en sus dos trabajos anteriores y que aquí alcanza una complejidad inusitada al retratar un pueblo minero degradado por el paso del tiempo y los estragos del capitalismo, todo ello centrado en una familia arquetípica y visto desde diferentes perspectivas, ya sea la del padre y el hijo pequeño, apegados a la tierra y tradicionalistas fervientes, o la del resto de los hermanos, que acaban emigrando ante el progresivo empeoramiento de la situación —lo cual es una especie de prólogo a las sagas americanas de Ford—, pasando por la posición del clero y la patronal. Segundo, el conflicto entre la salvaguardia de la tradición comunitaria y el despiadado avance del progreso, materializado tanto en esa familia que se va desmembrando poco a poco por culpa del desempleo y las huelgas, tal y como ocurría también en *Las uvas de la ira*, como en los secundarios que simbolizan la continuidad de un universo que

http://www.esnips.com/web/Moviola

ha accedido ya al territorio del mito. Y tercero, la presencia de una figura tan cara a Ford como es ese solitario a su pesar cuya beneficiosa influencia en los asuntos de la comunidad no impide su marginación final, bien porque ya no resulta necesario, bien por una especie de *fatum* trágico que lo condena a errar eternamente sin familia y sin raíces, personaje que en *¡Qué verde era mi valle!* viene encarnado por el religioso al que da vida Walter Pidgeon.

Lo que ocurre es que, al lado de ese muestrario de constantes fordianas —que a su vez son el germen del Ford más fatalista, digamos que el de *El hombre que mató a Liberty Valance*, realizada veinte años después—, hallamos también algunas de las estructuras formales más elaboradas de su filmografía. Enunciada desde un presente indefinido por un narrador sin rostro, la película adopta desde el principio la forma de un poema lírico, de una arrebatada elegía, de manera que los elementos realistas quedan subsumidos en un contexto onírico para el que el tiempo únicamente es un implacable agente de destrucción, nunca una coordenada concreta y definida. De ahí, entonces, que los personajes ni siquiera parezcan envejecer. Y de ahí también que el relato se construya a base de *tableaux* más bien estáticos, que a menudo finalizan con las figuras dispuestas a modo de grupos escultóricos, inmóviles, paralizados por una cámara que parece querer inmortalizarlos en instantes muy determinados, por memorables, de su existencia. Si a ello se añade la voz *over*, que sobrevuela toda la película y domina por completo sus primeros minutos, por lo demás mudos y encarnizadamente elípticos, se puede decir que el resultado exhibe a la vez una irrealidad próxima a la ensoñación y un distanciamiento cercano al hieratismo más radical, como si Ford se hubiera adelantado unos cuantos años a ciertos métodos del mencionado Straub o Syberberg, una experiencia más que desconcertante para el espectador moderno.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Ford no se mostró impermeable al contacto con Brecht, Lang y otros europeos ilustres afines a estas técnicas que ya estaban en Hollywood cuando se filmó *¡Qué verde era mi valle!* y, en este sentido, como hija de su tiempo, la película recoge indefectiblemente esa influencia. Pero sobre todo en su faceta más «americanizada», de Orson Welles a William Wyler. Así, la profundidad de campo, la recurrencia al plano fijo o el subrayado de la tridimensionalidad del encuadre delatan su pertenencia a un período de la historia de Hollywood en el que las normas clásicas empezaban a resquebrajarse en favor de una representación mucho menos límpida, mucho más autoconsciente: mientras las masas y los volúmenes se erigían en ejes rectores de la composición plástica, los agujeros de la narración se hacían más frecuentes, los saltos más recurrentes, las rupturas temporales algo mucho más habitual. Sin embargo, el respeto a las proporciones estructurales y a la progresión argumental continuó en activo, de modo que la clausura de *¡Qué verde era mi valle!*, como si se tratara de una sinfonía, reúne temas y motivos, personajes y comparsas, en una apoteosis final en la que se resuelven todos los conflictos planteados a lo largo de la película. Y entonces el espectador comprueba definitivamente que el narrador invisible del principio no era otro que el narrador típico hollywoodiense, esa instancia todopoderosa que aún tenía potestad para manejar a su antojo lo que parecía una narración autónoma, para convertir en sueño una realidad lacerante. Por lo menos durante el tiempo que durara la película.

El hecho de que el siguiente largometraje comercial de Ford sea el mencionado *They Were Expendable*, del que cabe extraer ahora otras conclusiones además de las ya establecidas, es también muy significativo. Comparado con

http://www.esnips.com/web/Moviola

¡Qué verde era mi valle!, parece un trabajo más bien laxo y deslavazado. Sin embargo, la construcción es casi idéntica: lo que varía es el tono. ¿Hay que poner entonces en duda las palabras de Lindsay Anderson referidas a la «poesía trágica» de esta película? La clave quizá resida en que *They Were Expendable* es un poema trágico de la misma manera en que pueden serlo *Roma, ciudad abierta* (1945) o *Paisà* (1946), de Rossellini, con las que tiene muchos puntos de contacto. Todas ellas están realizadas en la misma época, y la película de Ford podría significar para el cine americano lo que las de Rossellini para el cine europeo. O mejor, todas ellas deberían incorporarse al devenir de la historia del cine en un rango más o menos equivalente. En cuanto a la relación con *¡Qué verde era mi valle!*, lo que en ésta es deconstrucción en *They Were Expendable* podría considerarse pura y simple devastación sintáctica y semántica.

La historia de la película, en efecto, es la crónica de una desintegración, algo que Ford ya había descrito en varias de sus películas de esa época: las familias de *Las uvas de la ira* o *¡Qué verde era mi valle!*, por ejemplo. Aquí el grupo es un destacamento de la marina encargado de tripular lanchas torpederas, con Robert Montgomery y John Wayne al frente. El calado argumental es escaso, pues se trata más bien de una concatenación de episodios que giran alrededor de la guerra en Filipinas, desde Pearl Harbor hasta la derrota provisional. Lo que importa es el desvanecimiento narrativo que corre paralelo al desvanecimiento del grupo humano. Todo es difuso y espectral, como en un nocturno de piano. Los combates son una sucesión de luces y sombras, de explosiones y tensos silencios, en cuyo horizonte nunca aparece el enemigo. Los interiores son también afilados como un cuchillo, de manera que la iluminación monumental de *¡Qué verde era mi valle!* se reconvierte en retablos tenebrosos: el club en el que se anuncia el inicio de la guerra, el hos-

http://www.esnips.com/web/Moviola

pital en el que internan a Wayne, el túnel en el que los soldados lloran la muerte de uno de sus compañeros... Y el romance de la película, entre el apuesto Wayne y la vigorosa Donna Reed, queda interrumpido a la mitad del metraje para no ser retomado excepto en una conversación telefónica frustrada y una breve mención final: «Seguro que estará bien», le dicen a Wayne sus colegas, a punto de volar a Australia para regresar a Estados Unidos... Cuando los hombres preparan una cena en honor de Reed, al final ella y Wayne se van quedando solos, de espaldas a la cámara, en un oscurísimo plano fijo: desaparecen los otros comensales, aparece y desaparece el cocinero... Sólo al final el plano-secuencia se pone en cuestión, cuando la pareja sale al porche y el encuadre los enmarca más de cerca.

Todo ello debería dar una pista acerca de una característica de *They Were Expendable* que resulta bastante difícil de definir: su condición de experiencia profundamente desagradable para el espectador. Ya en los dos documentales bélicos más importantes realizados por Ford en los años precedentes, *The Battle of Midway* y *December 7th* (1943), abunda un sentimiento de desasosiego que va mucho más allá del hecho de estar viendo la guerra en directo, incluso de la contradicción que se produce en ellos entre el aparente fervor patriótico y la crudeza ya no de las imágenes, sino sobre todo de la exposición, del montaje, de una narración escindida y fragmentaria. En *The Battle of Midway*, las voces de actores como Jane Darwell o Henry Fonda planean sobre las imágenes como recitadores de una emocionada oración por los pobres soldados que sufren. En *December 7th*, Dana Andrews presta su peculiar dicción a todos los muertos de Pearl Harbor, que hablan al espectador desde sus tumbas. El resultado es el mismo: de la épica a la lírica, de lo general a lo particular, de la guerra oficial a la guerra del hombre común, de la gloria al sufrimiento. Por una parte,

http://www.esnips.com/web/Moviola

Ford celebra el gozo de ser americano en tiempos difíciles, lo cual no es de fácil digestión para el espectador moderno. Por otra, expone el lado más oscuro de esa situación, como si él mismo no acabara de creérselo, lo cual resulta aún más molesto por perturbador, por la subversión del lenguaje utilizado que supone. No se sabe qué es peor, si el displacer ideológico o el desconcierto estético.

Algo parecido sucede en *They Were Expendable*. La perspectiva respetuosa con que se contempla la llegada de McArthur al destacamento, siempre en planos lejanos, concuerda con la ausencia de ese humor a veces grueso y etílico que interrumpe frecuentemente el curso de las películas de Ford. Aquí todo es lúgubre y grave, pero sin caer en la solemnidad. Los protagonistas son soldados de segunda, relegados a acciones menores. Cuando sufren y mueren, lo hacen con grandeza, pero sin heroísmo, o por lo menos no el heroísmo típico del Hollywood de la época. Como en *Roma, ciudad abierta*, los héroes son cotidianos, cercanos al espectador, obreros del ejército al igual que los protagonistas de *Las uvas de la ira* eran obreros del campo y los de *¡Qué verde era mi valle!* eran obreros de la minería. Como en *Paisà*, la trama es episódica, narra a trompicones los movimientos de toda una nación, en este caso metonimizada en un regimiento, por la liberación de la tierra, pero en el caso de Ford el resultado es la derrota, y ni siquiera la vuelta a casa se presenta como especialmente estimulante. Mientras Rossellini pasa de la lucha a la euforia contenida, Ford se mueve entre el malestar y la melancolía.

En un documental titulado *Le loup et l'agneau,* dedicado a Ford y Hitchcock y dirigido por André S. Labarthe, la comparación entre ambos directores, a través de sendas entrevistas celebradas en los años setenta, deviene un enfrentamiento entre la estrategia de la ocultación y la disciplina de la retórica. Ford se muestra hermético, lacónico, descon-

http://www.esnips.com/web/Moviola

certante. Hitchcock da todo tipo de explicaciones, pero las razones de fondo siguen inéditas. Son dos maneras distintas de obstaculizar una visión profunda. En el caso de Ford, esa obsesión por la ocultación es también característica de su cine desde cierto momento de su carrera, quizá desde el instante en que, en sus documentales de guerra, decide no mostrarlo todo, o le obligan a ello. Lo que aprende de esa experiencia es, también, la ocultación de los sentimientos, su represión, lo cual da lugar a una especie de inquietud que se transmuta en precariedad narrativa, como demuestran los numerosos agujeros causales de *They Were Expendable*, donde a veces la escena reconvertida en episodio se agazapa en una simple apariencia de relato convencional. Malestar, melancolía, ocultación: ¿acaso no se trata de algunas de las grandes herramientas dialécticas del manierismo?

Y además todo ello puede explicar por qué una película como *Centauros del desierto* —alabada hasta la extenuación, analizada e interpretada hasta el delirio, fetiche del cine «clásico» de Hollywood y de la cinefilia— no tiene, paradójicamente, nada de «clásica». Entendiendo por «clasicismo», claro está, ese modelo narrativo sólido y fuertemente estructurado, esos personajes claramente definidos, esa puesta en escena narrativa y fluida que caracterizan cierto tipo de películas. Cuando Ford realiza *Centauros del desierto*, para empezar, el neorrealismo está ya en su apogeo. Y eso no es ninguna casualidad. Al igual que Rossellini o De Sica revolucionaron el relato cinematográfico mediante la introducción de tiempos muertos y vacíos narrativos, a través de un nuevo concepto de la estructura fílmica, la crisis que afectó al modelo de representación hollywoodiense en los años cincuenta se materializó en dislocaciones diversas, innumerables rupturas que acabaron influyendo decisiva-

http://www.esnips.com/web/Moviola

mente en todo tipo de cineastas, incluidos algunos de los más veteranos, como John Ford.

Por eso lo más importante de *Centauros del desierto* no es la historia de ese tipo, Ethan (John Wayne), obsesionado durante años y años con rescatar a su sobrina, raptada siendo niña por los indios. Lo que hace que ese argumento resulte extremadamente turbador, extraiga matices impensables en un filme de género como éste, es el hecho de que la personalidad del protagonista sirva como base para la construcción de un relato también muy inestable, de apariencia firme y segura pero dotado de un subsuelo turbulento, que mina continuamente los cimientos de la narración clásica hasta un punto inaudito en la filmografía de Ford. Las elipsis, por ejemplo, no ya frecuentes sino omnipresentes, cuestionan la precaria arquitectura narrativa de la película mediante espectaculares e inesperados saltos en el tiempo, incluidos *flashbacks* que rellenan el vacío dejado por alguna de ellas. E igualmente oblicuo es el tratamiento de personajes y situaciones, cuyos antecedentes son siempre objeto de alusiones más bien incompletas, parciales y fugaces.

Ford solicita de continuo, pues, la colaboración del espectador. Y lo hace interpelándolo directamente, llamándolo para que intervenga en la ficción, como sucede en los dos famosos planos que inauguran y clausuran la película, el primero una puerta que se abre para un protagonista que llega no sabemos muy bien de dónde, el segundo una puerta que se cierra sobre un protagonista que se va no sabemos muy bien adónde, ambos invitaciones explícitas dirigidas a la audiencia, primero para que entre en la narración, luego para que salga de ella. De alguna manera, como ocurría ya con la manipulación del tiempo efectuada a través de la elipsis, Ford está diciéndole al espectador que se encuentra dentro de una ficción, en el territorio del mito, algo muy propio de sus *westerns*, no un reflejo de la realidad sino su metáfora.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Y, en este caso, una metáfora que ha ejercido una considerable influencia en el cine americano posterior, lo cual es lo mismo que decir en la cultura americana. Se ha dicho muchas veces que la estructura temática de *Centauros del desierto* es el antecedente directo de películas como *Taxi Driver* (1977), *El cazador* (1978), *Encuentros en la tercera fase* (1977), *La guerra de las galaxias* (1976) o *Hardcore, un mundo oculto* (1978): personajes obsesionados con la búsqueda, la salvación de otros, y cuyo destino sólo puede ser la marginación y la soledad. De este modo, heredera de una rica tradición cultural de raíz tenebrista, *Centauros del desierto* traspasa la inestabilidad de su personaje central no sólo a su construcción formal, sino también a su visión del sueño americano, uno de los temas centrales en la filmografía de Ford. Como Ethan, como la narración clásica, como el propio espectador, todos ellos desplazados del que debería ser su «lugar en el mundo» hacia no se sabe muy bien dónde, también América, entendida como gran comunidad ideal y solidaria, estaba acercándose a su lado oscuro —en el que luego profundizarían autores como Scorsese, Coppola, Schrader o Cimino— y adentrándose en el reverso de su propio sueño, una pesadilla de la que aún no ha salido. De ahí que *Centauros del desierto* sea una película fundamental, en el sentido etimológico de la palabra. Y de ahí también que los motivos de reflexión que propone sigan pareciéndonos inagotables, algo inherente al misterio de las cosas que se cuentan por primera vez.

Capítulo 3

Mitchell Leisen: comedia y melodrama, difuminado y claroscuro

Tres son las razones que han impedido sistemáticamente que Mitchell Leisen sea considerado uno de los directores más importantes de la edad de oro de Hollywood. Para empezar, sus inicios en el mundo del cine se produjeron en el terreno del vestuario, la decoración y la dirección artística, disciplinas que le ganaron para siempre una reputación equívoca: «Le interesan más los decorados que el argumento», dijo de él una vez Preston Sturges. El dilecto Leisen, es cierto, empezó como ayudante en estos menesteres de Cecil B. De Mille, Raoul Walsh y otros realizadores procedentes del cine mudo, pero basta una mirada razonablemente atenta a la mayor parte de sus películas como director para constatar que fue algo más que un hábil costurero. Hablando de Sturges —en segundo lugar—, la presencia de éste y la del tándem Billy Wilder-Charles Brackett en el proceso de escritura de algunas de las mejores películas de Leisen contribuyó también al descrédito de este último como realizador, pues atribuyó todos los logros de sus filmes a sus puntos de partida literarios: nada más lejos de la realidad, y ahí están para demostrarlo películas como *Recuerdo de una noche* (1939) o *Arise my love* (1940), escritas respectivamente por Sturges y Wilder-Brackett, que sin

http://www.esnips.com/web/Moviola

duda hubieran sido muy distintas realizadas por sus guionistas, pero cuya competencia en manos de Leisen parece ya fuera de toda duda. Tercer y último reproche, Leisen fue director contratado de Paramount Pictures desde 1933 hasta 1951, con lo que ya tenemos el definitivo visto para sentencia: un simple ilustrador a sueldo, cuyos aciertos pertenecen por entero al sistema de producción en cuyo marco trabajó.

Por fortuna, no todo el mundo ha pensado siempre lo mismo de Mitchell Leisen. A ciertas tímidas llamadas de atención efectuadas durante los años sesenta, les siguió, en 1973, el primer libro dedicado por entero a nuestro hombre, *Hollywood Director. The Career of Mitchell Leisen*, en el que el compilador, David Chierichetti, se limitaba prácticamente a ceder la palabra a Leisen y a sus colaboradores para desempolvar su caso y rehabilitarlo de una vez por todas: gracias a este volumen nos enteramos, entre otras cosas, no sólo de que Leisen intervino activamente en casi todos aquellos guiones que dirigió, sino también de que siempre se encargaba personalmente de situar la cámara, controlar el encuadre e incluso escoger el tipo de lente adecuado para cada escena. Si a ello añadimos que, según sus propias palabras, acabó «diseñando parte del vestuario» en casi todas sus películas, resulta aún más incomprensible el altivo desprecio al que le siguen sometiendo ciertos especialistas, hábilmente refutado, no obstante, por el siempre sagaz Emilio Sanz de Soto: «Porque eso fue Mitchell Leisen: no un creador de segundo grado, como muchos creen, sino *al segundo grado*, que es [...] cosa muy distinta. Una comedia como *Medianoche* [1939] no nace por casualidad, ni se convierte en dulce el ácido de los guiones de Wilder y Brackett tampoco casualmente. De fachada su estilo nos parece un tanto *frou-frou*, pero esconde una auténtica elegancia que, cuando lo dejaban a solas con sus intérpretes y sus trapos, se

http://www.esnips.com/web/Moviola

convertía en algo así como en la versión rosa, pero en absoluto cursi, de un Lubitsch».

En efecto, el panorama del cine de géneros hollywoodiense de la época no sería lo que es sin las aportaciones de Leisen. Con *Candidata a millonaria* (1935), *Una chica afortunada* (1937) y *Medianoche*, ayudó a consolidar, a través de un cierto toque melancólico, el modelo canónico de la comedia de la Depresión. *Recuerdo de una noche* y *Arise My Love* mezclan la risa y la emoción con impecable sentido del ritmo, y la segunda, en especial, cuyo inicio se sitúa en plena guerra civil española, presenta un explosivo cóctel de acción y romance, se erige en un aguerrido *track* antifascista. *Vida íntima de Julia Norris* (1946), por su parte, es un penetrante melodrama, un retrato femenino emotivo y sensible, a la altura, en elegancia y pudor expresivos, de las mejores películas de Leo McCarey. Y si *Mentira latente* (1950), del mismo modo, tiene mucho más que ver con el John Stahl de *Que el cielo la juzgue* (1946) que con cualquier muestra del cine negro de origen centroeuropeo, *Una mujer en la penumbra* (1943) se adelanta por lo menos en un año a los primeros experimentos cromáticos de Vincente Minnelli. Incluso películas aparentemente menores como *Capricho de mujer* (1942), *Ella y su secretario* (1942) y *No hay tiempo para amar* (1942), en el terreno de la comedia, o *El pirata y la dama* (1944) y *La bribona* (1945), en el del cine de aventuras galantes, o la desconcertante *Captain Carey USA* (1950), integran elementos siempre originales, ostentan un toque de distinción que las destaca sobre la más adocenada producción de la época. En fin, *Casado y con dos suegras* (1951) y *Cariño, ¿por qué lo hiciste?* (1951) son aún dos farsas que avanzan la inminente renovación del género que se produce en esa década y se revelan claros precedentes de las comedias teatrales/sentimentales/nostálgicas de Stanley Donen, Blake Edwards o Richard Quine.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Este eclecticismo, de aparente y competente versatilidad, suele traducirse, en los filmes de Leisen, en una rotunda negativa a aceptar o respetar las leyes de los géneros tradicionales. Las tramas de películas como *Comenzó en el Trópico* (1937) o *En las rayas de la mano* (1948), por no volver a citar *Arise my love* o *Vida íntima de Julia Norris*, empiezan de manera más o menos convencional para deslizarse luego, sinuosamente, por derroteros mucho más ambiguos y resbaladizos. Y una obra tan extraña como *Una mujer en la penumbra*, en principio una comedia musical, termina estructurándose como un verdadero psicoanálisis fílmico en el que el propio Leisen, en un período crítico de su vida privada y profesional, asume finalmente la personalidad de la protagonista (nada menos que Ginger Rogers), en lo que constituye un ejercicio de identificación cercano a los filmes *terapéuticos* que Ingmar Bergman realizó mucho después. De hecho, como se verá, la entera filmografía de Leisen ostenta una galería de minuciosos retratos femeninos en los que el realizador no sólo se permite superar a George Cukor en su propio terreno, sino también presentarse como antecedente directo de autores que desarrollan su obra en plena modernidad, pongamos por caso el Jean-Luc Godard de *Vivir su vida* (1962) o *Una mujer es una mujer* (1964).

De la Evelyn Venables de *La muerte de vacaciones* a la Joan Fontaine de *Cariño, ¿por qué lo hiciste?*, las heroínas leisenianas rechazan los estereotipos del Hollywood clásico, no se adhieren por completo ni al modelo de fémina agresiva instaurado por los nuevos tiempos, ni al de criatura nacida para el sufrimiento heredado de los melodramas decimonónicos, ni mucho menos al de la mujer entendida como tentación maligna propio del cine negro, ni siquiera en películas como *Mentira latente*. Su continua disponibilidad para el cambio, su flexibilidad, su ferviente idealismo y, a la vez, su combativo pragmatismo, que les permiten recondu-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cir su vida según las contingencias del momento sin olvidar nunca sus más profundas convicciones, se oponen a la pasividad, a la rigidez de los hombres, incluso cuando el final del camino es la desolación, y contagian a las propias películas una integridad, una sinceridad que suavizan las transiciones, ponen orden en la gran diversidad de materiales empleados y camuflan su evidente ánimo transgresor mediante invisibles filtros de ascendencia netamente romántica, sobre todo a través de los temas del sacrificio y la redención por amor: ahí está *Si no amaneciera* (1941), primero una película de tesis sobre la inmigración europea a Estados Unidos tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, luego un hermoso melodrama sobre el engaño y la renuncia. Y es así como un estilo siempre a contracorriente adopta apariencias sumisamente clásicas, cómo uno de los cines más subversivos del Hollywood de la edad de oro puede incluso llegar a pasar por rutinario y artesanal. De cualquier forma, Leisen fue uno de los primeros en comprender que esa época de plenitud no iba a durar mucho, que había que empezar a buscar alternativas.

Esta persistencia en la exploración de caracteres femeninos viene refrendada por Gilbert Adair cuando, en el número de la revista *Sight and Sound* correspondiente al verano de 1980, habla de «consistencia temática» en el cine de Leisen e introduce inopinadamente un paréntesis que constituye la afirmación más rotunda de todo el texto: según él, los filmes de Leisen están dominados por «una penetrante preocupación por las aspiraciones sexuales, sociales y profesionales de las mujeres en una sociedad dominada por los hombres». En efecto, el Hollywood de los años treinta y cuarenta está repleto de lo que, de una forma u otra, pueden llamarse *women's pictures*. No sólo la mayoría de los melodramas, sino también una buena parte de las comedias aparecen controladas por féminas impetuosas, idealistas,

http://www.esnips.com/web/Moviola

agresivas. Los ejemplos más famosos continúan siendo los de Howard Hawks, pero en cineastas tan distintos como George Cukor o Gregory La Cava, George Stevens o Leo McCarey, también son las mujeres quienes atraviesan fulgurantemente la trama con sus necesidades y deseos por delante. *Vivir para gozar* (1938), por ejemplo, presenta a una Katharine Hepburn exultante que acaba salvando a Cary Grant de una vida aburrida y acomodaticia. Y la segunda mitad de *La pícara puritana* (1937) dinamita todas las convenciones acerca de la iniciativa masculina para proponer un personaje femenino capaz de todo con tal de recuperar a su marido. Es una cualidad indefinida, difusa, que Elizabeth Kendall llama de una manera muy hermosa «a vibrant strenght of character», y que puede tener su origen en el cada vez mayor protagonismo social y laboral de la mujer en la Norteamérica de los años treinta, espoleada por la Depresión, los problemas económicos y la búsqueda de un lugar propio en una sociedad en plena evolución.

El problema, entonces, estriba en dilucidar lo que hace que las películas de Leisen parezcan tan distintas de las de Cukor o Hawks, aun compartiendo esa visión de la mujer como motor de la trama. No es Theodore Dreiser III (Fred McMurray) quien soporta sobre sus hombros el edificio de *Candidata a millonaria* sino la animosa Regi Allen (Carole Lombard). En *Medianoche*, el potencial protagonismo de Tibor Czerny (Don Ameche) se ve arrasado por la personalidad exuberante y decidida de Eve Peabody (Claudette Colbert). Lo mismo sucede en *La máscara de los Borgia* (1949), donde, como ya sugiere el título original, *Bride of Vengeance*, la peripecia de Alfonso d'Este y sus cañones queda eclipsada por la aventura anímica y sentimental de Lucrecia (Paulette Godard). E incluso en *Cariño, ¿por qué lo hiciste?*, cuya trama se centra insistentemente en el aprendizaje, balbuceos y evoluciones de dos personalidades femeninas.

http://www.esnips.com/web/Moviola

La primera heroína leiseniana que conozco, la Grazia de *La muerte de vacaciones*, es la representación en estado puro de las féminas que luego interpretarán Colbert, Lombard y las demás. Inserta estructuralmente en un amplio grupo de otros personajes (la familia, los amigos, el aspirante a novio), renuncia a todo para entregarse incondicionalmente al hombre que ama: un extraño príncipe con los rasgos de Fredrich March que no es otro que la mismísima Muerte. El tono irreal y la resolución suavemente *outré* de esta película tienen ya algo que ver con el resto de la filmografía de Leisen, pero lo más importante es que parece dibujarse ya en ella uno de los rasgos más activos de sus mujeres: la flexibilidad anímica que les permite variar de rumbo por amor, compasión o solidaridad, sin que ello suponga un quebrantamiento de su fortaleza mental o moral, sino, por el contrario, una reafirmación personal.

Se trata de una constante temática que ya afecta a la trilogía de comedias que realizó Leisen en los años treinta: las protagonistas de *Candidata a millonaria, Una chica afortunada* y *Medianoche* aspiran a ingresar en los círculos más altos de la sociedad yanqui, pero al final lo único que verdaderamente les importa es conservar el amor de un hombre al que se han ido uniendo casi sin querer a lo largo de la película. Los oponentes masculinos de estas tres películas siempre son millonarios venidos a menos —o en su defecto irresponsables— que ofrecen un retrato bastante certero de lo que acabará siendo el macho según Leisen: impulsivo, atolondrado o casi de una sola pieza, un ejemplar simbólicamente castrado que conserva su poder de seducción pero parece haber perdido por el camino la ambigua complejidad de sus sentimientos. El resultado del choque insiste en la superioridad moral de la mujer y exhibe abiertamente su prerrogativa de tomar la decisión final. En *Candidata a millonaria*, Lombard es una manicura obsesionada por cazar

http://www.esnips.com/web/Moviola

un marido rico que acaba en los brazos del haragán Fred McMurray. En *Una chica afortunada*, un abrigo de pieles cae fortuitamente sobre los hombros de la periodista Jean Arthur, que a partir de entonces se ve abocada a un universo de lujo que jamás pudo soñar... hasta que Ray Milland la introduce en la realidad del mundo de los negocios. Y en *Medianoche*, Colbert es una corista travestida en condesa pero en realidad enamorada de un taxista de origen húngaro.

Sin embargo, es en las películas posteriores donde este análisis del carácter femenino se desarrolla con mayor amplitud. Se ha hablado muy poco del compacto grupo que forman *Recuerdo de una noche, Arise my love, Una mujer en la penumbra, La vida íntima de Julia Norris* y *Mentira latente*. Este improvisado ciclo se extiende a lo largo de unos diez años y abarca distintos géneros del espectro hollywoodiense —la comedia, el melodrama, el musical y el cine negro—, casi siempre convenientemente mezclados y nunca en estado puro, hasta el punto de que a veces se realizan incursiones en «subgéneros» bien delimitados temática y cronológicamente: desde el cine de propaganda bélica —*Arise my love*— hasta el psicoanalítico —*Una mujer en la penumbra*—, pasando por la *soap-opera* —*La vida íntima de Julia Norris*— y el suspense criminal —*Mentira latente*—. Ello significa que Leisen ha dispuesto de tiempo y medios logísticos suficientes para fabricar en continuidad una serie de películas que expresan a la vez su actitud ante sí mismo y ante la industria.

Recuerdo de una noche y *Arise my love* suponen la cima de Leisen en su relación con la comedia entendida como género y, en consecuencia, también en lo que se refiere a su visión de la mujer. En cierto sentido, la trilogía formada por *Candidata a millonaria, Una chica afortunada* y *Medianoche*, aun constituyendo un bloque unitario y sin duda minuciosamente trabajado, carece de la independencia absoluta que

http://www.esnips.com/web/Moviola

transpiran esos dos filmes, tanto en el aspecto formal como en el temático. Los guiones de *Una chica afortunada* y *Recuerdo de una noche* fueron escritos por Preston Sturges, mientras que los de *Medianoche* y *Arise my love* vienen firmados conjuntamente por Charles Brackett y Billy Wilder, pero uno y otro par de filmes presentan entre sí tantas diferencias como semejanzas parecen existir entre sus segundos miembros. En primer lugar, lo que ya se había apuntado predominantemente en *Candidata a millonaria* se muestra ahora en todo su esplendor: la aparición de lagunas dramáticas en el magma genérico de la comedia, que queda así en cierto modo desvirtuada en «otra cosa», como demuestra con rotunda claridad el desarrollo narrativo y dramático de *Arise my love*. Y por otra parte, una mayor atención hacia los personajes en detrimento de la acción, una potenciación de la descripción analítica por encima de la narración sintética.

Las heroínas de las películas anteriores adquieren así un relieve mucho más pronunciado a partir de los personajes interpretados ahora por Barbara Stanwyck, Claudette Colbert, Ginger Rogers y Olivia de Havilland. La primera de ellas, sobre todo, que nunca antes de *Recuerdo de una noche* había trabajado con Leisen, y que tampoco lo hizo en ninguna otra ocasión después de *Mentira latente*, representa la evolución experimentada por los personajes femeninos leisenianos desde 1939 hasta 1950, lo cual dice mucho sobre la función del actor en el cine de este realizador. En ambas películas es una mujer situada en los márgenes de la sociedad, obligada por las circunstancias a realizar acciones que atentan contra el orden establecido, y finalmente redimida por su amor a un hombre que al principio parece desconfiar de ella. Sin embargo, mientras *Recuerdo de una noche* es una comedia dramática que finaliza con una decidida nota de esperanza con respecto a la nobleza de espíritu del per-

http://www.esnips.com/web/Moviola

sonaje femenino —ella, una ladronzuela de poca monta, se declara culpable para no interferir en la carrera de él, un abogado prometedor—, *Mentira latente* es un negrísimo drama criminal que empieza por el final para convertirse en un gigantesco *flashback*: se impone así desde el principio una situación desoladora que el falso *happy end* no consigue eliminar: por mucho que la pareja protagonista no haya matado al chantajista, nada puede hacer olvidar que en realidad ella ha disparado contra un hombre con intención de matarlo —aunque ya estuviera muerto, eso no importa— y que él ha hecho desaparecer el cadáver de una manera no demasiado honorable. De la glorificación de la mujer como espíritu sacrificado y comprensivo, a la implacable disección de un alma femenina atormentada, carcomida por la mentira y el crimen. ¿Qué ha sucedido en el intermedio?

Si la Barbara Stanwyck de *Mentira latente* puede considerarse la heredera directa de la de *Recuerdo de una noche*, once años después, la Claudette Colbert de *Arise my love*, la Ginger Rogers de *Una mujer en la penumbra* y la Olivia de Havilland de *La vida íntima de Julia Norris* constituyen otros tantos peldaños de ese abrasador descenso a los infiernos. *Arise my love* es una fábula antinazi, más cercana al McCarey de *Once upon a Honeymoon* (1942) que al Lubitsch de *Ser o no ser* (1942), que incluye, cómo no, otra historia de amor. Pero estamos en terreno leiseniano, y por ello quien importa realmente no es el arriesgado piloto que interpreta Ray Milland, sino esa periodista, Augusta Nash (Colbert), que mueve constantemente los hilos de la trama con su maduración interior y que acaba convirtiéndose en uno de los más poderosos personajes femeninos que haya dado el cine americano. Al principio, su único afán es de tipo material: conseguir un buen reportaje y un buen puesto en el escalafón de su periódico. Al final, su ambición personal se pondrá al servicio de dos causas mucho más no-

http://www.esnips.com/web/Moviola

bles, la libertad de su amado y la libertad de las democracias occidentales, por lo que renunciará a su sueño egoísta para sacrificarse por sus ideales y por el hombre al que ama, aceptando sus deseos y quedándose en Europa para combatir la opresión nazi.

De alguna manera, Augusta Nash es la culminación perfecta del personaje único que Leisen venía desarrollando desde la Grazia de *La muerte de vacaciones*. Como ella, muestra una sensibilidad fuera de lo común que la sitúa por encima de todos aquellos que la rodean. Como la Regi Allen de *Candidata a millonaria*, es capaz de renunciar a sus sueños para conseguir a la persona amada. Como la Eve Peabody de *Medianoche*, empieza fingiendo y termina desnudando su alma y mostrando su verdadero yo. Y como la Lea Leander de *Recuerdo de una noche*, su antecedente más inmediato, acaba cambiando su adustez inicial por la capacidad de diálogo y de comprensión. El modelo de mujer leiseniana que muestra *Arise my love* —el título es también simbólico en este sentido: es el personaje femenino el que se alza desde el egoísmo al entendimiento del mundo— ha alcanzado la armonía consigo misma y con el mundo exterior, ha demostrado su superioridad moral con respecto al macho —con el que al final ya entabla una conversación no ya de igual a igual, sino en una posición de claro dominio: es ella la que cierra la narración con sus palabras de esperanza— y se muestra capaz de enfrentarse a todo. Curiosamente, las películas sucesivas no mostrarán su triunfo, sino su desintegración.

En este sentido, una película como *Capricho de mujer*, la única que realizó Leisen fuera de la Paramount desde los inicios de su carrera hasta 1950, es ya reveladora del giro que experimentarán sus personajes femeninos a partir de Augusta Nash. La protagonista, Elizabeth Madden (Marlene Dietrich), es una famosa y consumada actriz que ya ha al-

http://www.esnips.com/web/Moviola

canzado tal grado de independencia en su carrera y en su vida privada que no necesita de los servicios del macho para llevar a cabo una de las funciones tradicionalmente asociadas con la femineidad, la procreación, de modo que para conseguirlo le basta con proponérselo, alargar la mano y adueñarse del primer niño que se le antoja y que ella considera abandonado por sus padres. El resto de la película consiste en la historia de la formación de una familia pero en el sentido inverso al tradicional: primero la madre, luego el hijo y finalmente el padre.

Lo importante, sin embargo, no es esta subversión de valores que a primera vista destila la película, sino el hecho de que la heroína leiseniana ya no parece bastarse a sí misma, ya no parece confiar en su capacidad para la adaptación o su fortaleza de carácter: ahora necesita de una ayuda para seguir adelante y, paradójicamente, esa ayuda proviene de su propia incapacidad. En otras palabras, necesita un hijo para formar una pareja, pero al parecer no puede conseguirlo por las vías habituales. Este tema de la maternidad frustrada se repite obsesivamente en las posteriores películas de Leisen. *La vida íntima de Julia Norris* gira alrededor de un hijo perdido y sólo reencontrado al final, cuando ya es demasiado tarde. *Mentira latente* aborda de nuevo la usurpación, la historia de una madre que debe vivir fingiendo ser otra mujer y de un niño que no puede asumir su verdadera personalidad. La Lucrecia de *La máscara de los Borgia* se queda viuda antes de poder procrear y está a punto de consagrar toda su vida a una venganza suicida. Y la Joan Fontaine de *Cariño, ¿por qué lo hiciste?* debe sufrir un largo calvario antes de considerarse digna de unos hijos de los que parecía haberse olvidado. Siempre hay algo que no encaja, algo que impide que la pareja madre-hijo responda a los cánones establecidos de la familia media norteamericana.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Examinemos una película tan extraña como *Una mujer en la penumbra*, realizada poco después de *Arise my love* y *Capricho de mujer* y predecesora de las intensas negruras que anidan en *La vida íntima de Julia Norris* y *Mentira latente*. Primero: se trata de la única película en la que el propio Leisen figura explícitamente como guionista en los títulos de crédito, lo cual, a la vista del resultado, indica un grado de autoría de alguna manera más asumida que en el resto de sus trabajos, así como un nivel especial de compromiso con lo que se cuenta, que parece ser más íntimo y personal. Segundo: la protagonista (Lizzie Elliott: Ginger Rogers) es una profesional independiente, como el propio Leisen, que atraviesa una profunda crisis personal y que sólo podrá salvarse asumiendo su dependencia infantil del padre y sometiéndose a un hombre que rija su vida (Charley Johnson: Ray Milland). ¿Hace falta recordar que Leisen, en aquella época, no sólo tenía problemas con su corazón, sino también con su amante, Billy Daniels, lo cual lo situó en un lacerante *impasse* creativo?

Todo esto denota varias cosas: la incomodidad de Leisen para con su trabajo y con la industria, el agujero vital que ello le provoca y su identificación final con la heroína de la película, convirtiendo esta última en un autoanálisis en toda regla, más o menos como el que soporta Liza Elliott en la ficción. Por si fuera poco, el acabado formal de *Una mujer en la penumbra* mezcla la comedia, el drama y el musical, con un tratamiento cromático de tonos irreales y una estructura errática, en los límites del clasicismo, algo que refleja su estatus de confesión íntima en forma de abandono de la narración tradicional y de experimentación con la escritura hollywoodiense. Por otra parte, el propio hecho de que los orígenes de todo se encuentren en un problema entre padres e hijos enlaza tanto con la situación personal de Leisen, cuyo padre desapareció del escenario familiar sien-

http://www.esnips.com/web/Moviola

do él niño, como con sus productos anteriores y acaba de darle forma: *Una mujer en la penumbra* es tanto una reflexión personalizada como un punto y aparte en la andadura cinematográfica de su autor.

No debe extrañar, pues, que tanto *La vida íntima de Julia Norris* como *Mentira latente* presenten mujeres endurecidas por la existencia, incapaces ya de flexibilidad alguna en sus relaciones con el mundo y con los hombres, amargadas y resentidas. En ambas, el presente es siempre lugar de desolación, hasta el punto de que Norris cuenta su vida en un tétrico *flashback*, casi una biografía resumida de la heroína leiseniana a lo largo de los años: jovencita impulsiva, mujer enamorada capaz de darlo todo por sus sentimientos, «viuda» prematura —su novio era aviador, como el de Augusta Nash en *Arise my love*—, madre soltera y frustrada —le arrebatan a su hijo recién nacido—, mujer encallecida, su único consuelo será un breve baile con su hijo ya mayor y reencontrado, una triste reunión simbólica que Leisen erige en emblema del fracaso vital de todas sus protagonistas, del suyo propio como artista indudablemente ambicioso y del clasicismo como país de nunca jamás de una armonía imaginada y nunca encontrada.

Capítulo 4

Las epifanías de la imagen y el arte de Leo McCarey

No se sabe si por ansia perfeccionista o por razones a la vez personales e industriales, lo cierto es que Leo McCarey rodó solamente once películas en los últimos veinticinco años de su carrera, por otra parte los más fructíferos en cuanto a logros y resultados. Su estilo evolucionó, si puede decirse así, de una manera muy particular en todo este tiempo, y sus temas se limitaron a definirse y reafirmarse de trabajo en trabajo, con lo cual las dudas que plantea su trayectoria al espectador moderno parecen, a primera vista, tan misteriosas como irresolubles.

En el mundo del cine desde 1918, ayudante de dirección de Tod Browning, guionista para Harry Langdon y Charley Chase, *gagman* y supervisor de cortos para Hal Roach, e incluso hombre para todo de la Paramount —donde dirigió, entre otros, a los hermanos Marx en *Sopa de ganso* (1933), a W.C. Fields, a Mae West y a Harold Lloyd—, McCarey empieza a encontrarse a sí mismo en el momento en que se topa con Laurel y Hardy, y sobre todo en los tres cortometrajes en que dirigió personalmente a la pareja: *We Faw Down* (1928), *Wrong Again* (1929) y *Libertad* (1929). Filmando sus características destrucciones de todo lo que pudiera caber en un plano, siguiendo sus absurdas evolu-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ciones con extrema minuciosidad, el futuro autor de las dos versiones de *Tú y yo* adquirió poco a poco la capacidad de observación y de análisis que luego aplicaría a empeños más ambiciosos, empezó a concebir la cámara a la medida de los actores, y acabó acostumbrándose a la improvisación como medio de escarbar en la realidad, como mecanismo conjurador del detalle, el gesto mínimo pero significativo, el movimiento imperceptible que puede provocar la sonrisa o la emoción, según el enfoque y el tono de lo filmado.

Como consecuencia, y al igual que Howard Hawks o Frank Capra, aunque en un sentido muy distinto, McCarey se convirtió en un cineasta de la escena, a la que toma como punto de partida para desplegar con parsimonia una serie de estrategias y tácticas destinadas a explotar y exprimir todas las posibilidades del acontecimiento que se desarrolla ante su cámara. Ello provoca que sus mejores películas sean a menudo extremadamente fragmentarias, que casi siempre incluyan digresiones en forma de canciones o representaciones —muchas veces interpretadas por niños— y que, en definitiva, no importe tanto el hilo narrativo —que se va formando a sí mismo a medida que evolucionan las relaciones entre los personajes, no a través de hechos y acciones, sino de miradas y actitudes— como cada escena por sí misma, concebidas como pequeños microcosmos con principio y fin, casi a la manera de un pequeño *tableau* independiente.

Es a partir de 1937, con *La pícara puritana* y *Dejad paso al mañana*, cuando ese estilo empieza a tomar forma definida y característica, cuando el trabajo sobre la escena culmina en un tratamiento del espacio, el tiempo y la dirección de actores que genera espontáneamente una peculiar mezcla de comedia y drama en la que apenas se advierten las transiciones, ocultas por la improvisada exactitud de gestos, miradas y movimientos. Se trata de un meandro del género que en esa época ensayarían también George Cukor y Mit-

http://www.esnips.com/web/Moviola

chell Leisen, pero es en el cine de McCarey, en el interior de una misma secuencia o incluso de un mismo plano, donde aparecen más elaborados. Primero en *Nobleza obliga* (1935) y luego, sobre todo, en *Dejad paso al mañana*, que podría considerarse el lado oscuro de la *screwball comedy* de los años treinta. Esta última y *La pícara puritana* no son tanto películas complementarias, un drama sentimental y una comedia alocada, como las dos caras de una misma moneda: ni la primera es tan melodramática como parece ni la segunda tan desenfrenada como aparenta, pues el interés común a ambas son los esfuerzos de una pareja por salvar no ya su matrimonio, sino sus muchos años de vida en común y amistosa complicidad, con todos los claroscuros emotivos que ello comporta.

Parece ser, según explica Elizabeth Kendall en *The Runaway Bride: Hollywood Comedy of the Thirties*, que ni la gestación ni el rodaje de *La pícara puritana* se atuvieron a un esquema demasiado rígido. McCarey no sólo intervino activamente en el guión que al final acabó firmando Viña Delmar —en realidad una pareja de escritores, autores también del manuscrito de *Dejad paso al mañana*—, sino que además eliminó y añadió escenas a su antojo durante la filmación de la película. Ello es el antecedente incontestable para explicar que tanto el relato cinematográfico entendido de una manera libre y fragmentaria como la decantación del género de la comedia hacia un modelo más híbrido serán las bases mayores del cine de McCarey entre 1937 y 1945, año de *Las campanas de Santa María* y culminación de uno de los ciclos más fértiles del cine clásico americano. En total se trata únicamente de seis películas, seis ensayos de un estilo cada vez más perfeccionado, más insólito en su radicalismo estético, pero lo cierto es que entre un extremo y otro, desde el debut de McCarey como productor con *Dejad paso al mañana* hasta *Las campanas de Santa María*, se

http://www.esnips.com/web/Moviola

extiende un mosaico de variaciones de sinuosa coherencia: mientras el *Tú yo* de 1939 aborda la más atrevida combinación de comedia y melodrama acometida por McCarey hasta la fecha, y *Once Upon a Honeymoon* (1943) establece el límite al que podía llegar en su indagación de los aspectos más negros del género, tanto *Siguiendo mi camino* (1944) como *Las campanas de Santa María* renuncian ya a cualquier tipo de estructura dramática o genérica para adoptar un tono fluidamente perezoso, aparentemente deslavazado, que a su vez permite una gran libertad de movimientos, una cómoda franqueza en la exposición de los temas.

De la pareja de ancianos de *Dejad paso al mañana* al sacerdote y la monja de *Las campanas de Santa María*, pasando por los enamorados de *La pícara puritana* y *Tú y yo*, lo que propone McCarey en estas películas es el retrato de unos personajes reconcentrados, encerrados en su propio mundo, ajenos por completo al universo exterior y a la época que les ha tocado vivir, que al final acaban encontrándose frente a frente con la realidad de la que pretendían huir y que siempre termina imponiéndoseles. A menudo inscritos en decorados irrealmente idílicos —el Nueva York *out of time* de *La pícara puritana* y del final de *Dejad paso al mañana*; el Empire State y el refugio de la abuela de *Tú y yo*; la bucólica parroquia de *Las campanas de Santa María*—, presa de sentimientos extremos, los protagonistas de McCarey muestran una especie de espiritualismo hedonista a contracorriente, persistente y tozudo, que los enfrenta con una realidad sórdida y, a la vez, los condena a un acatamiento forzoso de las reglas sociales del entorno en el que viven, ya sea en forma de separación definitiva (*Dejad paso al mañana, Las campanas de Santa María*) o de aceptación de sus limitaciones (*La pícara puritana, Tú y yo*).

La intemporalidad de personajes y decorados, su negativa a pertenecer a un contexto histórico concreto, adquie-

http://www.esnips.com/web/Moviola

re su más adecuada plasmación estética y narrativa en el propio estilo del cineasta: intentando imponer a sus películas un *tempo* a la vez realista y flexible, minucioso y fragmentario, McCarey caracteriza a sus protagonistas como ajenos al ritmo exterior de su tiempo, tal y como sus películas pretenden imponer su propio ritmo, pausado y contemplativo, a la mirada del espectador. Pero hay una película en el centro mismo de ese ciclo, *Once Upon a Honeymoon*, que a la vez reafirma y desmiente estas impresiones.

Es cierto que McCarey suele mostrar a sus personajes en el territorio del ideal, huyendo de una realidad que no pueden soportar. A veces, ésta se impone, y entonces se revela que quizá los sueños estén equivocados y el mundo tenga razón. En cualquier caso, lo que importa no es la oposición, sino la tensión. Entre la idealización y la realidad, por supuesto, pero también en otros terrenos. En *Once Upon a Honeymoon*, Ginger Rogers es una norteamericana de Texas, ex bailarina de cabaret, a punto de casarse con un barón austríaco, en realidad un agente de Hitler. Estamos en 1938, en pleno Anschluss, y a Viena le siguen Praga y Varsovia: la luna de miel de la pareja es también un paseo nupcial para el Tercer Reich, pues allí donde aparece el barón se materializan también, poco después, las tropas nazis. Desde el título, en consecuencia, la tensión entre la experiencia íntima y las influencias exteriores, en este caso la intromisión de la Historia, resulta evidente. Sobre todo porque, en un momento dado, Rogers conoce a Cary Grant, un periodista norteamericano destinado en Europa, y entonces su vida cambia. Su ambición desmedida, su ansia de lujos y riquezas, se transforma, por mediación de la experiencia amorosa, en una creciente implicación con el entorno, un verdadero compromiso político: ayuda a escapar a unos judíos, se aleja de su marido para seguir a Grant, se convierte en espía a espaldas de éste, anteponiendo el interés común

http://www.esnips.com/web/Moviola

al personal, y finalmente arroja por la borda de un barco al barón traidor. Por su parte, Grant, durante la separación, ha experimentado también la herida de la pérdida, y ahora sabe que tanto Rogers como la guerra que se avecina son más importantes que su carrera.

La película tiene reminiscencias de *Tú y yo*. La parte final transcurre en un transatlántico en tono más bien jocoso e incluso cínico, en curiosa inversión de términos respecto a su precedente, y una escena muestra a Rogers y Grant durante una velada romántica en la terraza de un hotel, con la torre Eiffel al fondo, en evidente paralelismo con el papel desempeñado por el Empire State en *Tú y yo*: «Lo más cerca del cielo», como dice Irene Dunne en esta última, es también lo más próximo a un ideal que una vez más descontextualiza a los amantes y los sitúa más allá de la realidad. En *Once Upon a Honeymoon*, sin embargo, ese ideal se ve constantemente enfrentado a una realidad aterradora: invasiones sangrientas, campos de concentración, esterilizaciones masivas... Pero la mirada de McCarey no es dialéctica, por supuesto, ni siquiera se inflama en favor de la libertad y las democracias occidentales, sino que más bien se presenta como clamorosa invocación a Dios y a los Estados Unidos de América. En la desasosegante escena en la que parece que Rogers y Grant van a ser esterilizados, este último se indigna no por el hecho en sí, sino porque Hitler pretenda usurpar el papel de Dios en el ciclo de la reproducción humana. Poco más tarde, cuando el agente francoamericano intenta convencer a Rogers, ésta acaba aceptando por pura nostalgia patriótica: de Texas a Nueva York, de Tennessee a Filadelfia, el recuerdo emocionado de la geografía americana les lleva a una conclusión irrefutable: «¡Qué gran país!».

Quizá sea ésta la razón que pueda explicar, también, el furibundo anticomunismo de McCarey en películas como

http://www.esnips.com/web/Moviola

Mi hijo John (1948) y *Satanás nunca duerme* (1962). Es absurdo negarlo: McCarey no era precisamente un progresista. Pero también hay que situar las cosas en su punto justo. Su posición política, por otra parte más intuitiva que institucional, proviene precisamente de esa mitificación de América como tierra prometida, y no de otra cosa. Desde este punto de vista, es lógico que lo que en *Nobleza obliga* es una enconada defensa de la democracia americana y en *Once Upon a Honeymoon* un apasionado canto al papel de los americanos en la defensa del mundo libre, en las dos películas citadas se convierta en una descalificación del comunismo no como ideología sino como amenaza para el *american way of life*. Sea como fuere, no es de recibo ni alabar *Once Upon a Honeymoon* por su mensaje antifascista ni despreciar *Mi hijo John* o *Satanás nunca duerme* por sus veleidades reaccionarias. Todas ellas forman parte de un *continuum* que sigue la historia del ideal americano prácticamente desde su fundación hasta su desintegración. Y todas ellas trasladan al terreno público lo mismo que les sucede a sus héroes en el privado: la tensión entre lo que uno querría decir, hacer e incluso pensar idealmente y lo que las circunstancias le permiten hacer, decir o pensar. Por eso las películas de McCarey, incluso las más sesgadas ideológicamente, resultan siempre fascinantes, destilan una genuina emoción: he ahí a un hombre debatiéndose entre una forma idealizada de ver el mundo, que en el fondo procede de sus propios orígenes nacionales, y los límites que la realidad impone a esa visión. Y lo más apasionante de todo: la manera en que ese hombre, en ocasiones, no sólo se pliega a esos designios, sino que también los acepta estoicamente, reconoce que su empeño es inútil, aunque tampoco por ello vaya a renunciar a él.

No es de extrañar que la progresiva depuración de ese estilo y esa poética condujera a McCarey, en el período

http://www.esnips.com/web/Moviola

comprendido entre 1948 (*El buen Sam*) y 1962 (*Satanás nunca duerme*, su última película), a una sublimación estilizada de sus propios planteamientos, de su oposición a todo tipo de poética materialista, plasmada en tramas abstractas y desnudas, ya sea en solemnes dramas de cámara como *Mi hijo John* o en comedias explosivas como *Un marido en apuros* (1963). Esta última, que en principio debía dirigir Frank Tashlin, demuestra la prolongación en el tiempo de la herencia de McCarey: la predilección por la escena como elemento autosuficiente, la comicidad como emanación espontánea del juego con el tiempo y el espacio, son características adoptadas por Tashlin que luego pasarían a su discípulo Jerry Lewis.

En este contexto, la aparición consecutiva de tres películas tan distintas como la segunda versión de *Tú y yo* (1957), *Un marido en apuros* y *Satanás nunca duerme* debe considerarse algo así como un enigma irresoluble. El resultado es la culminación lógica del estilo que McCarey había dejado visto para sentencia en 1945 con *Las campanas de Santa María*, pero también su acta de defunción: contando al espectador las mismas cosas casi veinte años más tarde y al mismo tiempo negándolo, ya sea a través de un contundente cuestionamiento ideológico o de su reverso exacto, éste a su vez una intencionada rima con alguna de sus experiencias anteriores, McCarey proclamó también la absoluta incapacidad del cine clásico para ir más allá, para acceder a un mayor grado de expresividad sin llegar a la autoaniquilación. *Un marido en apuros* reflejaría esta tensión de una manera caótica y desquiciada, pero en modo alguno consiguió neutralizar las perplejidades que transmite *Tú y yo*, sobre todo en lo que tiene de gesto insuperablemente manierista: volver sobre una obra propia para repetirla y desfigurarla a la vez.

Tanto *Tú y yo* como *Un marido en apuros*, no obstante, hablan también de la consolidación de una pareja. La esce-

http://www.esnips.com/web/Moviola

na final de la primera es memorable, resume una cierta tendencia del cine de McCarey con gran aplomo: Cary Grant y Deborah Kerr aceptan la realidad y, con ello, fortalecen su amor. Pero Kerr cierra la película con una frase inesperada: «¡Cariño! ¡Si tú puedes pintar, yo podré andar! ¡Todo es posible!». De nuevo el idealismo, ahora se ve que por completo inútil, intenta ocultar la dureza del mundo real. Por supuesto, es la misma frase con la que culmina la primera versión, pero el *pathos* con que la pronuncia aquí Kerr, su condición de rúbrica de una situación especialmente tensa y dramática, lejos del distanciamiento irónico con que se trataba en 1939, le otorga un aire muy distinto: ahora no hay escapatoria posible, ni siquiera por la vía del humor, con lo que su significado adquiere un tono más grave, como si el aislamiento de los amantes en su propio universo, a pesar de su aparente claudicación, fuera irreversible.

También *Un marido en apuros* presenta a una pareja, Paul Newman y Joanne Woodward, cuya máxima aspiración es evadirse del alienante entorno que la rodea y reencontrarse a solas en la habitación de un hotel, cosa que sólo conseguirán al final, en otro de esos retruécanos indescifrables tan propios de McCarey: por un lado, el beso final, el *happy end*; por otro, la amenaza latente de la «otra», Joan Collins, cuya llamada telefónica interrumpe la introducción al coito. Al contrario que en *Tú y yo*, se trata de un regreso al mundo real tras el espejismo romántico de la idealización. Y si a ello se añade que la película es una sucesión de círculos infernales alrededor de la nueva civilización americana surgida de la posguerra mundial, entonces el misterio es aún más punzante: de la casa del matrimonio protagonista a la gran escenificación militar de la conquista del espacio, de las miserias privadas a las bufonerías públicas, pasando por la sórdida descripción del vecindario, aquí la realidad es insoportable, a la par que inevitable, lo cual se hace aún más ex-

traño al confrontarse con *Satanás nunca duerme*. El mismo territorio mítico capaz de degradarse como lo hace en *Un marido en apuros* es también capaz de conservar su capacidad de fascinación hasta el punto de que McCarey deseara culminar su carrera con una película tan *fuera del mundo* como la última que realizó.

¿No existirá igualmente una tensión semejante en el propio estilo de McCarey? Esa tendencia hacia la pureza formal que se ve constantemente contradicha por múltiples fugas y rupturas se revela en ocasiones pendiente de un precario equilibrio, como en *Tú y yo*, y en otras presa de estructuras convulsas y dislocadas, como en *Un marido en apuros*. Para McCarey, sin duda, las fronteras del clasicismo eran demasiado estrechas. Pero a la vez era el único ámbito en que podía moverse, dada su condición de cineasta hollywoodiense y el espacio cronológico en que discurre su obra. Aceptar la realidad sin dejar de soñar en resoluciones ideales: igual que sus personajes, el cine de McCarey extrae gran parte de su fascinación de esta situación dolorosamente contradictoria.

Capítulo 5

La armonía y el caos en el estilo de King Vidor

Volver a ver hoy en día una película de King Vidor obliga a descubrir, por lo menos, dos cosas. El arrojo suicida con que solía abordar los más diversos temas hace que su posición frente a la realidad presente múltiples aristas, se plantee el problema de su representación con inusitada complejidad de perspectivas para un director de su generación. Y su problemática relación con las reglas del cine clásico logra convocar, en el ánimo del espectador, una sensación contradictoria, el convencimiento de que esas imágenes pertenecen a un acervo común, pero también surgen de una sensibilidad muy particular, intensamente exaltada en la forma de ordenarlas, de presentarlas ante su audiencia. «La magia del cine es evidente —dice Vidor en su autobiografía—; la ilusión de nuestro mundo, más sutil. Pero la escena está ahí, y corresponde a nosotros construir el drama, crear el clímax. [...] La vida nos ha designado para que nos erijamos en magos. Pero a la ilusión no le está permitido que controle a su demiurgo.»

Semejantes convicciones impiden considerar a Vidor uno más entre los grandes clásicos hollywoodienses. Las dos consideraciones expuestas podrían aplicarse, en principio, a cualquier otro de ellos. Pero ni Raoul Walsh, ni Howard Hawks, ni siquiera John Ford, presentan una tenaci-

http://www.esnips.com/web/Moviola

dad tal en sus presupuestos teóricos, lo cual no quiere decir nada sobre la calidad de sus obras respectivas, pero sí mucho sobre su postura personal ante ellas y, por encima de todo, sobre su modo de interpretar y poner en práctica un determinado código lingüístico. Muchos hablarían aquí de autoconciencia. Por las confusas connotaciones que pueden desprenderse del término, quizá sería mejor referirse a una cierta voluntad de transparencia en un sentido opuesto al que suele utilizarse para caracterizar el cine clásico: transparencia del autor, no del estilo.

Pero también del estilo. Vidor siempre se mostró orgulloso de trabajar en el seno de un sistema expresivo capaz de comunicarse con el público en los términos más sencillos. El choque entre las cualidades que sólo un autor puede otorgar a su propia obra, en palabras más o menos vidorianas, y las exigencias del marco en el que evoluciona son una constante, por no decir un tópico, de la mayor parte de las exégesis del Hollywood clásico, aunque quizá no del Hollywood clásico en sí mismo. Sin embargo, en las películas de Vidor esa lucha por la libertad de expresión se resuelve, como todo en su cine, por medio de un pacto: la voluntad autoral podrá llegar hasta los límites de lo permisible siempre que logren borrarse como por arte de magia las huellas de su itinerario. En los mencionados Ford o Walsh, y de otro modo también en emigrados como Hitchcock o Lang, el estilo es lo primero. En el caso de Vidor, hay algo que lo neutraliza pero a la vez lo trasciende. Y ese algo es lo que consigue que su cine sea tan distinto al de sus contemporáneos, aun manteniendo importantes puntos de contacto. Queriéndose diferente desde el principio, tanto los andamiajes como los agujeros del sistema general se revelan mucho más claros que en cualquier otro, sus películas consiguen ser las más representativas a la hora de demostrar por qué un conjunto de reglas tan cerrado y elemental es ca-

http://www.esnips.com/web/Moviola

paz de alcanzar tales grados de solvencia autorreferencial. Nunca como en el caso de Vidor se han mostrado tan nítidos los lazos de continuidad existentes entre el clasicismo, el neorrealismo y la Nouvelle Vague. O entre el clasicismo y la modernidad más madura, como es el caso de un cineasta de tan claras influencias como Terrence Malick. O entre el clasicismo y, pongamos por caso, el actual cine iraní, donde los problemas de la representación se encuentran en primer plano del relato, como así ocurre en *Espejismos* (1928), *Y el mundo marcha* (1928) o *La calle* (1931).

José Luis Guarner, uno de los admiradores más apasionados del cine de Vidor, invoca innumerables paralelismos, estrambóticas herencias, variadísimas influencias entrecruzadas: los soviéticos Dovjenko y Donskoi, Giuseppe de Santis, el Joseph Losey de la primera época, Elia Kazan e incluso Eric Rohmer. Por supuesto, no deja de mencionar a Rossellini, quien, según Tag Gallagher, «comparte con Vidor la preferencia por la intuición en detrimento de la razón, la concentración en la inmediatez del momento y del individuo, y ambos poseen el mismo idealismo y vitalismo». Y Roger Boussinot encuentra huellas de Vidor hasta en George Cukor y Billy Wilder, en apariencia dos de los directores más opuestos a su manera de ver el cine. Lo más sorprendente, entonces, es la tozuda unidad de su obra, así como el hecho de que esas múltiples ramificaciones no dejen de ser ciertas en ningún momento. Inquieto clasicista tentado siempre por la ruptura, Vidor busca la armonía en la indagación del caos, abre frentes sin cesar atraído por una realidad que lo reclama desde el otro lado del espejo. No hace falta mencionar *El pan nuestro de cada día* (1934) o *Aleluya* (1929). La persistente duda entre el impulso documentalista y la obediencia al relato encuentra su más patente plasmación en *An American Romance* (1944), una impresión que los cortes infligidos por la Metro en la época de su estreno

http://www.esnips.com/web/Moviola

no hacen más que intensificar. Filmada poco antes de *Roma, ciudad abierta* (1945), ostenta idéntica tensión entre la dramaturgia heredada del período prebélico y la tendencia hacia el realismo identificada ya en ciertos clásicos soviéticos, en Murnau, en Flaherty, en John Grierson y la escuela británica, en Pare Lorentz, con quien Vidor colabora como consejero técnico en tres documentales: *The Plow that Broke the Plains* (1936), *The River* (1937) y *The Fight for Life* (1940). La película resultante, como su propio título indica, es un «romance», un poema épico, un cantar de gesta, pero también un reportaje sobre ciertos aspectos laborales de la vida norteamericana desde principios de siglo hasta los años cuarenta. Ninguna de las dos opciones consiguió convencer ni al público ni a la crítica de la época, y de ahí los prejuicios con que suele observarse aún en la actualidad, siendo por lo demás una película básica en la historia del cine, un documento único para comprender uno de sus períodos más convulsos.

La gran tragedia de King Vidor consistió siempre, ya desde la era silente, en intentar con terquedad la imposible conjunción entre su irreprimible tendencia a la fragmentación, a mostrar las cosas en su pálpito más veraz, y su devoción por la introspección, por la búsqueda de un equilibrio que igualmente actuara como argamasa narrativa, en el fondo una versión muy personal de la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisíaco. En *An American Romance*, la lucha de contrarios se manifiesta en su propia estructura, corroborada por un enérgico retrato del universo del acero, desde la mina hasta la construcción de aviones, cuyas piezas se ensamblan ante el espectador como metáfora de un encendido panteísmo. En *Cenizas de amor* (1941) —según Guarner muy similar a *Ciudadano Kane* (1940)—, la búsqueda de la armonía vital por parte de un protagonista sumido en una intensa crisis obtiene su justo correlato en la

http://www.esnips.com/web/Moviola

búsqueda de un cierto equilibrio por parte de la propia narración, descoyuntada y repleta de *flashbacks*. Los titulares de la prensa puntúan agresivamente el relato encuadrándolo en un marco histórico contemplado a su vez desde una perspectiva sarcástica: al principio, «Roosevelt hace una advertencia a los nazis»; al final, «Los nazis hacen una advertencia a Roosevelt». Y cuando Robert Young, en un momento de la película, lee en *over* una carta íntima rodeado de extraños y sentado en un sillón, la cámara se acerca a él para aislarlo y luego se aleja para relacionarlo con los demás, una sorprendente plasmación visual del eterno dilema vidoriano entre la soberanía del yo y la necesaria inserción en la comunidad.

La tentación realista de Vidor es el tema preferido por muchos de sus estudiosos y simpatizantes: el vigor físico de sus escenas de amor, la brutalidad con la que muestra la guerra y la violencia, el lirismo que se desprende de algunos pequeños momentos. En la trastienda se oculta la veracidad con que presenta objetos y acciones, la sinceridad con la que habla de temas un tanto delicados y por ende insólitos en el cine de su tiempo, hasta el punto de dar la impresión, a los ojos de un espectador de hoy, de ser un cineasta mucho más «reciente» de lo que en realidad es, otro síntoma de su inequívoca modernidad. *Y el mundo marcha* presenta la muerte de la esposa del protagonista con seca brusquedad, sin filtro sentimental alguno. *Espejismos* es una visión feroz e inmisericorde de la industria cinematográfica, sólo comparable al Minnelli de *Dos semanas en otra ciudad* (1962) y al Fellini fantasmagórico de *Toby Dammit* (1968). *El pan nuestro de cada día* habla de cooperativas y solidaridad obrera en lo que, según José Enrique Monterde, constituye «uno de los filmes "socializantes" más claros de la historia del cine americano». *Paso al noroeste* (1940) muestra pesadas embarcaciones que escalan montañas y cañones más pesados todavía

http://www.esnips.com/web/Moviola

que vadean ríos, parafraseando de nuevo a Guarner. Y, por volver a las películas mencionadas, tanto *Cenizas de amor* como *An American Romance* contienen revelaciones inauditas para dos productos de la primera mitad de los años cuarenta, la sensibilidad con que se abordan el impulso hacia el adulterio en la primera y la cuestión sindical en la segunda. *The Stranger's Return* (1933) —que Leonard Maltin celebra justamente como una de las grandes películas americanas de los treinta, afirmación puesta en duda con cierta ironía por Tavernier y Coursodon— es un borrador de *El pan nuestro de cada día* con toques de melodrama rural, comedia social y exaltación romántica, pero afortunadamente no es ninguna de esas cuatro cosas. Raymond Durgnat y Scott Simmons la identifican como una «comedia de la Restauración» y la comparan con Molière. Sea como fuere, es muy notable que de nuevo presente la posibilidad del adulterio sin utilizar la condena ni la reprobación, desde una perspectiva llana y distendida. La mezcla de «romance» y realismo es también evidente, este último materializado en vibrantes escenas de trabajo en el campo. Pero, como su protagonista femenina, instalada en la vieja casa familiar en busca de una armonía que se revelará utópica, su estructura hecha de fragmentos y remiendos ratifica que los propósitos de Vidor van mucho más allá.

Como afirma el propio Vidor, se trata de «traducir el espíritu en términos físicos». O al revés, está uno a punto de añadir. Cuando Vidor filma algo —una batalla o un beso, un hombre que trabaja o un paisaje—, el espectador tiene la sensación de estar viendo la cosa filmada y su más íntima esencia, su condición intrínseca y su relación con el mundo que la rodea. Los elementos que forman el mundo material conducen a una realidad más allá de ésta, pero ese otro universo no existiría sin su correspondencia física. Es el otro lado del platonismo: no las cosas como reflejo de un orden

http://www.esnips.com/web/Moviola

superior, ni siquiera como puerta de acceso a él, a la manera del romántico William Blake, sino como la única manera de entrar en contacto con su trascendencia. *¡Aleluya!* es una película sobre las condiciones de vida de los negros americanos a finales de los años veinte, y también una elegía trágica sobre el amor, la muerte y el destino. No obstante, lo que la diferencia de verdad de cualquier otra operación análoga es que su inspiración realista está constantemente atravesada por un hálito místico. El espectador piensa en lo que está viendo no como algo susceptible de interpretación, portador de múltiples significados paralelos, sino como una experiencia física detrás de la cual se oculta un sentido superior que debe ser igualmente transmitido por aquello que recoge la cámara, no por lo que insinúa o sugiere. Mientras Ford cree en lo visible como representación de un orden simbólico, y Hawks lo contempla como el único mundo posible, al tiempo que Walsh intenta sublimarlo mediante una voluntad casi schopenhauriana, Vidor lo venera en sí mismo y en todas sus posibilidades, la vida vista a la vez como una orgía y como una oración.

En «Venido de Paumanok» dice Walt Whitman: «He aquí la herencia masculina y la herencia femenina del mundo, he aquí la llama de la materia, / He aquí la espiritualidad, que es la traductora, que está plenamente dedicada, / Es el movimiento constante, el final de las formas visibles, / ... / Yo quiero trazar los poemas de las cosas materiales, porque considero que serán los poemas más espirituales». Más cercano en el tiempo a Vidor, el novelista, guionista y crítico James Agee escribe en *Elogiemos ahora a hombres famosos,* una crónica sobre el campesinado de Alabama durante la Gran Depresión: «En una novela, una casa o una persona deben su significado, su existencia, exclusivamente al escritor. Aquí una casa o una persona sólo tiene su significado más limitado a través de mí: su verdadero significado

http://www.esnips.com/web/Moviola

es mucho más vasto». El texto de Agee está ilustrado por fotografías de Walker Evans, al que Jean-Loup Bourget se refiere como una de las máximas influencias en el estilo visual de cierto cine americano de los treinta y los cuarenta: imágenes de acerado naturalismo que exhalan una conmovedora espiritualidad, campesinas con sus hijos en los brazos fotografiadas como *madonnas* de la pobreza y la miseria, caserones destartalados que se erigen en estilizadas metáforas de la América más profunda y desolada, en una tradición que luego se extendería de Edward Hopper al Richard Fleischer de *Mandingo* (1975), pasando por el motel Bates de *Psicosis* (1960). En medio, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, Melville y Emily Dickinson, Thoreau y Emerson. Sobre todo este último, cuyo «trascendentalismo» está en el centro del pensamiento de todos los demás y constituye una de las grandes aportaciones de la América del siglo XIX a su cultura posterior, desde las más altas instancias intelectuales a la filosofía cotidiana del llamado «sueño americano»: «Confía en ti mismo», escribió, «todo corazón vibra con ese resorte férreo». Y eso es tanto una invitación al individualismo como una celebración panteísta. El emigrado de *An American Romance* y el arquitecto de *El manantial* (1949) están a la vuelta de la esquina.

El descubrimiento de lo invisible a través de lo visible desencadena el de la dignidad a través de la vulgaridad, el de la sabiduría a través del error, o incluso a veces el de lo siniestro a través de lo familiar, este último una herencia de Poe que Vidor recoge parcialmente en *La luz brilló dos veces* (1951). La armonía convive siempre con el caos, resulta imposible sin su concurso. Y la vida misma necesita de esos desarreglos para mostrarse en todo su esplendor. Como el propio cine, por otra parte, cuyo impulso trascendental carece de sentido sin una adecuada recreación del universo tangible. Pocas veces se ha esbozado en una pantalla una visión de

http://www.esnips.com/web/Moviola

la guerra tan cruel como la que muestra *Guerra y paz* (1956), inesperado precedente de películas posteriores como *El cazador* (1978) o *La delgada línea roja* (1998), del mencionado Terrence Malick, con la que guarda más de una concomitancia. Durante la larga secuencia de la retirada napoleónica de Moscú, los hombres caen desfallecidos en el barro y la nieve, los que no pueden seguir son sacrificados de un disparo, una cortesana que ha huido con los franceses se desploma desde una carroza y su cuerpo cae al suelo como un peso muerto, imagen ésta que fascina a José María Latorre y que permanece como una de las más sorprendentes del cine de Vidor. En *Guerra y paz*, el mundo físico se despliega ante los ojos del espectador con todo su poder de convicción, pero también con todo su horror. La deslumbrante aparición del príncipe Andrei Bolkonski en la escena del baile tiene luego su contrapartida en la imagen de su cuerpo postrado, moribundo, débilmente iluminado en una estancia en penumbra. Y, a la vez, esa misma agonía adquiere una conmovedora grandeza desde el momento en que supone la redención final del personaje, su reconciliación con el mundo. Las contradicciones del universo tangible no tienen cabida una vez se accede a un estadio superior, pero a la vez resultan imprescindibles para efectuar ese paso.

«Lo único importante es la armonía», viene a decir más o menos el campesino Platón a Pierre Bezukhov mientras ambos permanecen prisioneros de los franceses en condiciones misérrimas. Y es cierto, pues todos los personajes acaban llegando a un acuerdo con ellos mismos, a un compromiso entre la realidad y sus deseos, en lo que se revela una humilde pero jubilosa aceptación de la existencia. La construcción de la película también parte de la desintegración, de una estructura caótica, para llegar a un cierto equilibrio final. La imagen objetiva se alterna con el monólogo interior en un insólito mosaico de voces y cuerpos que si-

http://www.esnips.com/web/Moviola

multáneamente aísla e integra a los personajes, como ocurría, quince años antes, en *Cenizas de amor*. Las historias paralelas se entremezclan entre sí en lo que Vidor imaginaba como una monumental sinfonía, en cualquier caso más cerca de Mahler que de Mozart, cuyos motivos musicales culminan en un grandioso clímax. La impresión que se lleva el espectador es la de un relato incoherente, a salto de mata, que pasa de una cosa a otra, de un personaje a otro, sin solución de continuidad. «Esto es un caos», afirma el padre de Andrei refiriéndose a su propia casa, y en esa escena parece que esté definiendo la estructura misma de la película.

Cuando, al final, se restablece el orden, es como si la amistad, el amor, el sexo y la muerte quedaran atrás para dejar paso a una estabilidad invisible que se hubiera apoderado de todo y de todos. Las voces interiores ya no son necesarias, pues no existe frontera entre el mundo interior y el exterior, sólo una muda cercanía en la que no hacen falta pensamientos ni palabras. El sentimiento en sí no se puede ver ni tocar, pero su transmutación física, la unión final entre Natasha y Pierre, se eleva por encima de las imágenes y da sentido a todo lo demás, incluida la muerte del joven Petya, como en una comunión universal de las almas y los cuerpos. Todo está consumado, todo ha tenido sentido porque el mundo ha vuelto a recomponerse. Y la película se precipita hacia su conclusión natural con emotiva fluidez, a la par que la música de Nino Rota, iniciada en una especie de popurrí nervioso e incoherente, es coronada por un armonioso *crescendo* en el que prácticamente los mismos temas alcanzan ahora un gozoso equilibrio. Lo invisible no sólo se puede filmar, sino también musicar.

Dos escenas clásicas reflejan este doble itinerario con nitidez. Al inicio del baile, las voces se confunden, los personajes parecen hablar únicamente para sí, la cámara los en-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cierra en encuadres claustrofóbicos y asfixiantes, incluso los pensamientos se traducen en monólogos ensimismados. Cuando Natasha empieza a bailar con Andrei, todo parece adquirir un orden sobrenatural, las parejas se disponen en el salón en cuidadosa simetría y Vidor utiliza un plano general para diferenciar claramente su nuevo punto de vista de los primeros planos y los movimientos de acercamiento utilizados al principio. La batalla de Borodino utiliza el esquema contrario. Primero, Pierre merodea entre las tropas rusas, se agacha, recoge una flor, de algún modo se integra en el ambiente y se convierte en uno de ellos. Luego, el inicio de la carnicería provoca la desbandada general, la huida de los soldados, la desintegración del grupo, el horrorizado estupor de Pierre. Dos actos sociales —la diversión y la guerra, los preparativos del apareamiento sexual y el preludio a la muerte, ambos manifestaciones de la barbarie institucionalizadas y sancionadas por la civilización— convertidos en microcosmos de la vida y su escenificación, en reflejos del tránsito que conduce del caos a la armonía y viceversa, el universo transformado en un círculo infinito que une carnalidad y espiritualidad, realidad y representación, desorden y equilibrio, mundo material y trascendentalismo. Mientras la rueda gira y gira, nada de todo esto resulta visible. Cuando, al límite de sus fuerzas, se detiene, todo se inmoviliza y cobra su sentido final.

En el universo de Vidor, tras la apariencia del espectáculo se esconde la apariencia de la vida, no la vida misma, por mucho que se camufle en formas documentales. No obstante, ese simulacro contiene en sí mismo el germen de una vida más rica, una vida digna de ser vivida. Vidor pertenece a ese grupo de cineastas del Hollywood clásico, a la manera de Frank Borzage y Leo McCarey, en los que el júbilo o la tristeza del momento pueden conducir al milagro de la transfiguración, al descubrimiento de la esencia. En el

http://www.esnips.com/web/Moviola

caso de Borzage, el éxtasis amoroso o sexual traslada a los amantes hacia un lugar en el que la realidad cotidiana puede contemplarse de otro modo, una especie de exaltación mística a través del contacto físico. En el cine de McCarey, la serenidad y la contemplación, la unión de las almas hace que el mundo se detenga, no exista ni el pasado ni el futuro, sólo un presente que lo incluye todo. Vidor, quizá más afortunado, poseía la varita mágica capaz de convertir el confuso mundo circundante en un conglomerado de elementos finalmente tan simples que ya no pueden ocultar nada más. Pero ¿cuánto dura esa impresión? Pregonero de la eternidad y a la vez consciente de esa fugacidad, el cine de King Vidor, como el de Borzage o McCarey, sitúa el mito del clasicismo cinematográfico contra las cuerdas y se pregunta si alguna vez existió, si ese arte del cambio perpetuo que es el cine pudo ser capaz de permitirlo.

Intermedio

El teatro de marionetas de Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock, el cineasta al que todo el mundo identifica con el cine en estado puro, uno de los autores cinematográficos por antonomasia y quizá, según suele decirse, uno de los pocos capaces de contar historias utilizando procedimientos exclusivamente fílmicos, resulta ser también, a poco que se ahonde en su peculiar dramaturgia, uno de los directores cuya obra aparece más profundamente marcada por el universo del teatro. Inquietante paradoja, pues. Y una paradoja, además, cuya veracidad no es demasiado difícil de demostrar. Sólo hay que fijarse en una película como *La soga* (1948), por ejemplo, ese voluntarioso *tour de force* consistente en rodar toda una película a base de largos, larguísimos planos-secuencia, pero a la vez una historia desarrollada en un único decorado, basada exclusivamente en los diálogos y los desplazamientos de los actores a través del escenario-plató. O, por centrarnos en casos menos flagrantes, el predominio de los interiores, cerrados y claustrofóbicos, en películas tan distintas como *El proceso Paradine* (1947), *La ventana indiscreta* (1954) o incluso *Psicosis* (1960).

Hay más, sin embargo. No es sólo que gran parte de las estructuras dramáticas de las películas de Hitchcock utilicen pautas teatrales a la hora de ponerse en escena a sí mis-

http://www.esnips.com/web/Moviola

mas, sino que también las propias tramas, los propios argumentos, o mejor, lo que quieren comunicarnos esos argumentos, utilizan el teatro como metáfora de la vida, de manera que la «cotidianidad» aparece como una impostura, una mascarada, una representación en la que cada hombre y cada mujer desempeñan un papel predeterminado del que ni siquiera son conscientes y que asumen con la mayor de las despreocupaciones. La vida que vivimos, para Hitchcock, no es en modo alguno la vida verdadera, y eso, más allá de las conclusiones que puedan extraerse respecto al catolicismo del autor, sobre el que volveremos en breve, significa que esa vida de verdad está en otra parte, más allá de la realidad visible, esta última —en el fondo— una simulación. Lo que ven los personajes, y el espectador, al inicio de las películas de Hitchcock, lo que toman por realidad, es muy distinto de lo que acaban viendo al final, una realidad mucho más sólida y consistente, una realidad que igualmente los ha convertido a ellos en seres reales, muy diferentes de las marionetas que eran al principio.

Más allá de las imágenes que nos muestra, el universo de Hitchcock esconde siempre *otra cosa*, un plano superior al que los personajes deben acceder si quieren realizarse como tales, o mejor, como personas. Y para conseguirlo deben abandonar el gran teatro de las apariencias en el que se mueven con el fin de desplazarse hacia un territorio en el interior del cual se muestren capaces de descubrirse a sí mismos, de reconciliarse con su verdadero yo, perdido en la vorágine de la simulación cotidiana. El mundo de Hitchcock es un mundo de raíces esencialmente platónicas, diríase que un mundo basado en el mito de la caverna de Platón: como si todos viviéramos en una cueva en cuyas paredes, iluminadas por la luz del fuego, se reflejaran las sombras de la vida exterior y sólo viéramos éstas, nunca la verdadera realidad. Aparte de recordar inquietantemente al propio mecanismo cinemato-

http://www.esnips.com/web/Moviola

gráfico, también hecho de sombras que se agitan en una pantalla gracias a un haz de luz externo, he aquí el origen de las doctrinas cristianas, según las cuales la verdadera vida está más allá de ésta, en el fondo un pálido reflejo del paraíso, de la vida que espera tras la muerte. El catolicismo de Hitchcock alcanzaba a toda su concepción del cine.

Pero tomemos, de nuevo, *La ventana indiscreta*. Hay en esta película un momento devastador: el protagonista, James Stewart, está adormilado, inmovilizado en su apartamento a causa de un accidente, y recibe la visita de su novia, Grace Kelly, una chica moderna y superficial cuya mayor aspiración es llevar a Stewart al altar, arrancarlo de su existencia aventurera —de su profesión de fotógrafo— y confinarlo en las cuatro paredes de una casa, de un hogar. No se sabe qué es peor: la vida desenfrenada, irracional, del tipo que sólo ve la realidad a través de la cámara, o la vida soporífera, burguesa, convencional que le propone Kelly. En cualquier caso, la inanidad de ambas se manifiesta inconscientemente en ese momento en el que ella se acerca a él, como decíamos sumido en un sueño incierto, y proyecta su ominosa sombra sobre el rostro de Stewart. La vida de éste, pues, aparece constantemente amenazada por la falsedad, entre la ensoñación que supone su vida nómada y desordenada, y la amenaza representada por la vida que su novia ha proyectado para él. Al final de la película, parece que Kelly va a salirse con la suya y se va a producir la boda, pero eso no significa que Stewart se vea condenado a una vida inocua. En el interregno ha sucedido algo, y algo muy importante, algo relacionado con la naturaleza de la vida que lleva el protagonista, con sus perspectivas de futuro y con la actividad que ha llevado a cabo durante su período de convalecencia, esto es, mirar, observar a los vecinos del inmueble de enfrente y, como consecuencia, solucionar un caso de asesinato. Stewart, a través de su mirada, se ha reafirmado

http://www.esnips.com/web/Moviola

como héroe fílmico y como persona, ha recuperado su dignidad. Pero además, y esto es aún más importante, ha visto su propia vida reflejada en la inanidad, en la crueldad latente de las vidas que ha espiado, y esa suerte de representación le ha conducido a una especie de toma de conciencia sobre su propia representación, sobre la representación de su propia existencia. Si el mundo es un gran teatro, un engaño, una ilusión, una caverna por la que únicamente desfilan sombras, por lo menos debemos aprender algo de él. No obstante, la pregunta es: ¿cómo se produce ese aprendizaje? Y también: ¿qué papel desempeñan en él los mecanismos del teatro, en el fondo los mismos que rigen la vida antes de que se convierta en una vida de verdad?

Hay películas de Hitchcock, decíamos, inspiradas en el teatro como forma de representación. Pero también hay otras en las que el teatro entendido como tal, la escena teatral, el escenario, ocupan un lugar decisivo en la trama. En las primeras, el aprendizaje se produce en forma de proceso, del lento discurrir de una conciencia abotargada, en tinieblas, hacia el entendimiento, hacia la luz: es el caso, claro está, de *La ventana indiscreta*, pero también de *Rebeca* (1940), en la que una jovencita inocente acabará desarmando una compleja mascarada organizada a su costa, o de *La sombra de una duda* (1943), en la que otra muchacha acaba desenmascarando involuntariamente a un asesino que además es su tío, o de *Crimen perfecto* (1954), en la que una mujer pasa de víctima a verdugo en el complejo plan elaborado por su propio marido para asesinarla, o de *Vértigo* (1958), la historia de un pobre tipo que es víctima de una conspiración pero a su vez pretende teatralizar sus propias fantasías sexuales, o de *Marnie, la ladrona* (1964), donde una hermosa mujer con graves problemas psicológicos se debate constantemente entre la realidad y la ficción hasta encontrar la salvación en el amor...

http://www.esnips.com/web/Moviola

En el segundo tipo de películas que mencionábamos, en cambio, el aprendizaje no sigue trayectoria alguna, no se divide en etapas, sino que se produce de repente, a través de una revelación, habitualmente relacionada con la contemplación de una representación que, a su vez, puede adoptar distintas formas, desde el teatro al ballet pasando por el concierto. Esa figura de la revelación, además, es muy habitual en la obra de Hitchcock, incluso en otros contextos, y es precisamente en éstos donde puede colegirse con mayor claridad su verdadero estatuto, su significado. En *Vértigo*, por ejemplo, se produce cuando James Stewart ve por primera vez a Kim Novak en el restaurante, bañada por una luz irreal, y se repite cuando, después de reencontrarla bajo una nueva identidad, ella vuelve a aparecérsele, en la habitación del hotel, como él la recordaba, como la mujer que fue, que amó. En *Psicosis*, ese fogonazo súbito adopta una forma mucho más perversa, pues sucede en el momento en que Janet Leigh decide tomar el desvío de la carretera que le conducirá al motel Bates, donde, irónicamente, encontrará la muerte.

Vértigo y *Psicosis*, dos palabras que se refieren a dos formas de desorden mental, o de desvío mental. Y dos películas en las que ese desorden, o ese desvío, se materializa en los dos modos más extremos que puede adoptar la revelación: la ofuscación, la invasión de la conciencia por parte de un espejismo que anula cualquier tipo de raciocinio al respecto, como ocurre con la aparición del fantasma femenino en *Vértigo*; y la aniquilación total, la desaparición, el cuerpo que desaparece inhabilitado por la imposibilidad de seguir viviendo tras haber descubierto el propio horror, como sucede en el peculiar calvario que conduce a Janet Leigh a la muerte en *Psicosis* tras haber cometido un robo cuyas consecuencias morales no cesan de atormentarla. La locura y la muerte. El castigo a una culpa —en el sentido católico

http://www.esnips.com/web/Moviola

de ambos sustantivos— que no se puede expiar de otra manera. Pero también una especie de éxtasis masoquista según el cual los protagonistas de esas películas, y de toda la filmografía hitchcockiana, encontrarían la paz únicamente en el dolor y el sufrimiento, a imagen y semejanza de Jesucristo y otros héroes cristianos. E igualmente un tormento cuyo sentido se encuentra más allá de las cosas habituales y cotidianas de este mundo, es decir, en momentos privilegiados, en instantes de revelación que, en ocasiones, coinciden con una representación incluida en el interior de la propia representación cinematográfica. Una representación, por cierto, que también se sitúa más allá del ámbito del argumento estricto de la película, como en otro mundo que la invadiera en determinado momento, exactamente igual que esos instantes de doloroso éxtasis que experimentan los protagonistas.

Para Hitchcock, el paraíso sólo puede alcanzarse mediante un rapto de locura, a través de la muerte expiatoria o situándose más allá de la realidad cotidiana, más allá de la impostura, en el territorio del espectáculo, como atisbando ese otro mundo, el mundo platónico, el Edén católico, a través de una súbita revelación que sólo puede suceder en el exterior del universo que refleja la película. Y ese exterior puede ser el teatro, el escenario.

Unos pocos ejemplos representativos bastarán. *39 escalones* (1935), pongamos por caso, donde un simple espectáculo de *music-hall* en el que actúa un individuo supuestamente dotado de una memoria prodigiosa se revela la clave del enigma, proporciona al protagonista la revelación que supondrá su redención final. O bien *El hombre que sabía demasiado* (1956), donde todo se resuelve durante un concierto, donde incluso un golpe de platillos puede ocultar el acceso a otro universo, tétrico y sombrío, en contraposición a la belleza de la música. Sin olvidar, para no alargarnos,

http://www.esnips.com/web/Moviola

que las protagonistas de *Pánico en la escena* (1950) y *Vértigo* son actrices, y que el de *Falso culpable* (1956) es músico, y que el de *Extraños en un tren* (1951) es deportista, todas ellas actividades relacionadas con el mundo del espectáculo desde el momento en que tienen lugar ante una audiencia que observa, mira, valora, juzga.

Una metáfora del espectáculo cinematográfico, sin duda, también estructurada en torno a quienes miran (el público) y aquello que miran (la película). Pero también una metáfora de la obsesión hitchcockiana, platónica, de esos dos mundos irreconciliables, la mentira de la vida diaria y el éxtasis de la revelación, que sólo pueden llegar a un cierto acuerdo en el universo del espectáculo en todas sus formas. Universo donde los hombres y las mujeres pueden fingir, por decirlo de algún modo, legalmente, sin engañar a nadie, y donde cotidianidad y excepcionalidad se funden en una sola cosa, la representación, a la vez algo a lo que estamos completamente habituados y algo que nos traslada a otro mundo. Y ahí reside precisamente la mayor perversión del asunto, pues en el fondo el espectáculo es una transgresión que no se presenta como tal, que se acepta como algo normal, cuando en el fondo rompe, quiebra el curso habitual de la vida, es decir, nos arranca de la impostura que llamamos vida y nos introduce allí donde quizá podamos empezar a intuir la presencia de una vida verdadera.

Tras una apariencia de católico atormentado, Hitchcock propone la transgresión, la ruptura como únicas escapatorias posibles. Porque ¿hay mayor transgresión, mayor ruptura con las leyes humanas y divinas que ese ansia de muerte que devora a muchos de sus protagonistas? ¿O que esa locura que persiguen para huir de la banalidad, de la mentira en que se han convertido sus vidas? ¿O incluso que esa sed de aventura encubierta que muestran los protagonistas de películas como *Con la muerte en los talones* (1959)? El amor-pasión, la

http://www.esnips.com/web/Moviola

locura, la aventura, el crimen, todo con tal de evadirse de una realidad insoportable, con tal de sublimar esa realidad, precisamente lo que hacen todas las formas de espectáculo, todas las variedades de la representación. Pero una transgresión, una ruptura que siempre proporciona dolor, incluso en sus manifestaciones aparentemente más inocuas. Nunca deja de pagarse un precio por eludir la realidad, ni siquiera cuando es a través de un método tan inocente como el espectáculo. Y aunque ese precio puede llegar a asumirse con placer, incluso en este último caso la revelación y el dolor van íntimamente unidos, anuncian la inminencia de un apocalipsis: en *39 escalones*, Mister Memory muere en escena; en *Extraños en un tren*, la mirada fija, hipnótica del asesino delata al presunto inocente durante su partido de tenis; en *El hombre que sabía demasiado*, la revelación durante el concierto se demora, resulta laboriosa, penosa...

La escena de la representación de *Cortina rasgada* (1966), sin embargo, es la que contiene el más contundente discurso al respecto. Paul Newman, improvisado espía occidental más allá del telón de acero, se refugia de sus perseguidores en un teatro, pero pronto advierte que no podrá salir de allí sin que los otros se den cuenta, que está rodeado, inmovilizado. Y entonces se produce la revelación. En el escenario se está representando un ballet inspirado en *Francesca de Rimini*, una escena en la que unas tiras de papel de color rojo, agitadas por un viento artificial, simulan el fuego de una hoguera. Plano del fuego. Plano de Newman contemplando ese fuego, presa ya de una súbita inspiración. Inmediatamente después, Newman grita «¡Fuego!», la representación se interrumpe, el público huye despavorido en todas direcciones y, en medio del caos reinante, el protagonista puede salir ya del teatro sin ser visto. Newman, que ha recorrido un largo camino hasta llegar ahí, hasta conseguir a la mujer que ama precisamente tras un prolongado período

http://www.esnips.com/web/Moviola

de fingimiento en el que le ha ocultado su condición de espía, habiendo llegado ya a una nueva vida, a la vida verdadera, tras la caída de todas las máscaras, experimenta la revelación final, la liberación simbólica de su cuerpo y de su alma. Y lo hace a través de una representación, de algo que sucede, como decíamos, más allá de este mundo, en el mundo de lo fingido, pero que a la vez, o quizá por eso mismo, resulta esencial para comprenderlo, porque es su reflejo, la sombra que proyecta, la imagen que evidencia su propia falsedad y, por lo tanto, provoca un cambio de conciencia respecto a su verdadera condición. La representación puede llevar a la revelación y ésta a la liberación, a la redención, al éxtasis final. Pero esa representación, ese ver lo que somos como en un espejo, produce dolor, desgarro, simbolizados aquí por ese fuego que es el mismo que ha consumido al protagonista durante todo su itinerario, escindido entre el amor a su pareja y la fidelidad a su patria. Y ese dolor, a su vez, dotado de un matiz extrañamente masoquista, también provoca placer, el placer que sólo puede provenir de una experiencia límite, el «cauterio suave», la «regalada llaga» de que hablaban San Juan de la Cruz y los místicos. A partir de ahí, sólo la transgresión que supone el espectáculo como vulneración de la realidad y la transgresión que supone esa otra realidad superior, ese otro nivel, ese otro estadio al que se llega y que, en el cine de Hitchcock, niega el simulacro, la mascarada del sistema capitalista. Ese fuego que nos consume pero que también puede suponer nuestra salvación, exactamente igual que esas representaciones de la vida que, en el fondo, y lejos de constituir un disfraz de la realidad, resultan ser la puerta de acceso a la verdadera vida, o por lo menos al verdadero sentido de la vida, del espectáculo.

Pero ¿y los actores, esos cuerpos ofrecidos en sacrificio a la representación? En el penúltimo plano de *Psicosis*, Anthony Perkins, abandonado a su triste destino, perdido en

http://www.esnips.com/web/Moviola

los abismos de la locura, mira a la cámara, al espectador, mientras su rostro va adquiriendo lentamente los rasgos de una calavera: las cuencas vacías, la sonrisa macabra. Es una imagen muy difícil de definir, dada la rapidez e incluso la displicencia con que Hitchcock despacha la situación, sin ni siquiera dejar tiempo al público para ver con claridad lo que está sucediendo ante sus propios ojos. Pero, de todas formas, lo que queda en la retina, en la confusa memoria del espectador, está bien claro: la metamorfosis de una personalidad enferma, la descomposición total de una conciencia encarnada —o quizá habría que decir desencarnada— precisamente en esa carne que se convierte en hueso, en ese cuerpo capaz de transformar el deseo en violencia que ahora experimenta la regresión definitiva, la degradación máxima, o puede que, paradójicamente, su absoluta purificación, la desintegración redentora que convierte la exuberancia carnal en ascesis espiritual.

Perkins no volvió a interpretar ninguna otra película para Hitchcock, pero su trabajo en *Psicosis*, y sobre todo el plano descrito, permanece no sólo como la cumbre de su errática carrera, sino también como el gozne sobre el que gira, en ciertos aspectos, la totalidad de la obra del director. En lo que se refiere al tratamiento del actor como cuerpo, como presencia física, como movimiento y acción, ese plano divide la filmografía hollywoodiense de Hitchcock en dos partes perfectamente diferenciadas, aunque desiguales y asimétricas. Por un lado, el período comprendido entre principios de los años cuarenta y finales de los cincuenta, dominado por actrices como Ingrid Bergman y Grace Kelly y actores como Cary Grant y James Stewart, en una gradación que va de la sensualidad animal a la elegancia asexuada, pasando por la vacilación y la duda. Por otro, el tiempo que va desde principios de los sesenta hasta el final de su carrera, período en el que sobresale la personalidad de una ac-

http://www.esnips.com/web/Moviola

triz, Tippi Hedren, que no sólo eclipsa a todas las demás, sino que igualmente deja en la sombra a los coprotagonistas masculinos, reducidos a meros estereotipos (Rod Taylor en *Los pájaros* [1963] o Sean Connery en *Marnie,* pero también *Cortina rasgada, Topaz* [1969] y *Family Plot* [1976]) o bien a pobres diablos transfigurados en monstruos de perversidad, como si la irremisible pérdida de los atributos varoniles que se produce en *Vértigo* o *Con la muerte en los talones* no sólo diera lugar a la esquizofrenia de *Psicosis*, sino también a variantes psicopáticas aún mucho más salvajes y devastadoras (*Frenesí*, 1972).

Dos famosas escenas de amor abren y cierran, respectivamente, la etapa anterior a *Psicosis*. En *Encadenados* (1946), Cary Grant e Ingrid Bergman se entregan a un apasionado beso que les hace recorrer cada metro de una habitación sin separar sus cuerpos, los rostros muy juntos, las bocas permanentemente entreabiertas y prestas para el contacto con el otro. En *Con la muerte en los talones*, de nuevo Grant, ahora con Eva Marie Saint, se enzarza en otra escaramuza erótica, esta vez a bordo de un tren, que tiene más de un punto de contacto con la de la película anterior. Pero también hay una notable diferencia. La escena de *Encadenados* está dominada por la figura de Grant, el tipo misterioso e implacable, en apariencia frío y desapasionado, que de repente se ve atrapado en la suntuosa carnalidad de una mujer confundida, perdida, y por ello también más vulnerable, más entregada. *Con la muerte en los talones*, en cambio, supone la otra cara de esa situación: ahora es Grant el que está perdido, perseguido por su propia paranoia, mientras que Saint se aparece como el ángel salvador, la mujer impasible y maternal que le señalará el camino a seguir.

Algo parecido es lo que hace Ingrid Bergman con Gregory Peck en *Recuerda* (1945), pero las distintas características de ambas actrices les atribuyen funciones casi opues-

http://www.esnips.com/web/Moviola

tas. En el caso de Bergman se trata de una sensualidad que dibuja sus formas de una manera rotunda, indiscutible. Mirada transparente, labios carnosos, actitud a la vez lánguida y decidida, la presencia cinematográfica de Bergman se basa en una morbidez a medio camino entre la agresividad y la displicencia, cuyo máximo emblema parecen ser unos ojos permanentemente húmedos, a su vez enmarcados en un rostro luminoso y expectante.

En el principio, todas las rubias de Hitchcock asumen obedientemente esa extraña mezcla de sexualidad a flor de piel y evidente fragilidad interior, de Madeleine Carroll a Joan Fontaine, pero la imagen que cada una de ellas proyecta sobre el espectador es la de una mujer a la medida del abrazo del hombre, hecha para el contacto carnal, aunque su apariencia exterior, en ciertos momentos, parezca estar diciendo lo contrario. Y se trata de un estereotipo que encontrará su encarnación ideal, aunque extrema, en la elegante figura de Grace Kelly, una belleza que extrae su fuerza precisamente de su ambigüedad, siempre entre la irrealidad y el estereotipo, quizá demasiado perfecta para ciertas aventuras sexuales pero a la vez fascinante en su indiscutible poder de seducción, la carnalidad de Bergman convertida en canon estético. Kelly, en este sentido, pierde la apariencia de falsa indefensión que caracterizaba a las anteriores heroínas hitchcockianas y la sustituye por una deslumbrante elegancia facial y gestual, una máscara mundana cuyo lado oscuro se desata sólo en la intimidad. En *Crimen perfecto*, basta con que se ponga al teléfono en combinación, iluminada por una equívoca penumbra y con el pelo suelto, para que la escena se inunde de una turbia sensualidad, tanto más sorprendente cuanto que su apariencia habitual es más bien la de una respetable dama burguesa. Y lo mismo sucede en *Atrapa a un ladrón* (1955) y *La ventana indiscreta*. En la primera, peripuesta señoritinga de la alta sociedad, Kelly

http://www.esnips.com/web/Moviola

besa a Cary Grant y parece transformarse en una buscona. En la segunda, sus apariciones ante el postrado James Stewart tienen algo de provocación premeditada, como si se regocijara en mostrarse como imposible objeto del deseo delante de un impotente, aunque se trate de una impotencia tan temporal como metafórica.

En cualquier caso, la galería de féminas resultante describe con gran poder evocador la evolución del concepto de mujer en el Hitchcock anterior a *Psicosis*, película en la que ya no hay sólo una rubia sino dos, como si la creciente escisión entre el frenesí del vigor sexual y la frialdad de la belleza perfecta debiera dividirse forzosamente en dos cuerpos distintos, la voluptuosidad de Janet Leigh frente a la impenetrabilidad de Vera Miles. De acuerdo, pero entonces ¿cuál es el prototipo masculino que corresponde a esa idea de la mujer progresivamente escindida, a ese miedo al sexo que se quiere contrarrestar mediante la instauración de otro modelo de mujer hermoso pero intocable, gélido y distante, la fría carnalidad del deseo inalcanzable? Volvamos a los besos de *Encadenados* y *Con la muerte en los talones*, volvamos a Cary Grant. Concebido como una encendida lucha de contrarios, el contacto entre los cuerpos que se produce en algunas de las películas de los años cuarenta enfrenta la mórbida carnalidad de la mujer, sobre todo de Ingrid Bergman, con la atormentada ambigüedad del hombre, cuyo máximo representante es Grant. Lugar de la indefinición y de la tentación, del masoquismo y la autorrepresión, el cuerpo de los personajes de Grant en los filmes de Hitchcock se aprovecha del pasado del actor en el género de la comedia para establecer un interesante juego de oposiciones. En efecto, frente a su habitual desparpajo, su elegancia de movimientos y la fluidez de su coordinación expresiva, tanto *Sospecha* (1941) como *Encadenados* presentan a un personaje misteriosamente encerrado en sí mismo,

http://www.esnips.com/web/Moviola

ensimismado y muy poco expansivo, cuyo principal rasgo es la rigidez: el cuerpo tenso y envarado, las facciones del rostro congeladas como en una máscara, la mirada escrutadora y desconfiada, todo ello cuando no recurre, como en ciertos momentos de *Sospecha*, a una cruel caricatura de su prototípico, tópico encanto natural. Un juego, en fin, que culmina en la charada paródica de *Con la muerte en los talones*, donde el bloqueo afectivo del personaje ha alcanzado ya tales niveles que ha acabado experimentando una especie de infantilización a gran escala, perceptible sobre todo tanto en la relación con su madre como en su falsa, impostada desenvoltura, como si el Cary Grant de *Encadenados* hubiera decidido volver a sus personajes de comedia convencido de que ése es el mejor modo de preservar su impenetrabilidad: ahora que finge ser lo que no es, que no expresa ningún tipo de tensión, nadie podrá sospechar nada... excepto la dama cuya habitación cruza en una de sus huidas desesperadas y, sin duda, le reconoce y parece preguntarse: ¿qué hace Cary Grant en una película como ésta? Pues simplemente, podríamos responderle nosotros, intentar pasar desapercibido, volver a los orígenes de su gestualidad para distanciarse del mundo que le rodea y, sobre todo, de las mujeres que ocultan su agresiva sexualidad tras una fachada de fría racionalidad.

Pues bien, ésa es la herencia que recoge James Stewart en las películas que interpreta para Hitchcock durante los años cincuenta. Ya en *La soga*, Stewart da vida a un profesor serio y severo, un hombre de moral sin duda intachable pero, quizá precisamente por eso, también puede que demasiado rígido, demasiado inflexible, en el extremo opuesto a los indolentes asesinos que debe desenmascarar. El actor, de cualquier modo, soluciona el encargo de la única manera posible, es decir, endureciendo el gesto, conduciendo su natural bonhomía no hacia la furia apenas contenida

http://www.esnips.com/web/Moviola

que muestra en los *westerns* de Anthony Mann, sino hacia una dureza amable y condescendiente que siempre parece estar en el límite, en la frontera que separa la determinación de la duda, la decisión de la impotencia. Y de ahí, como decíamos, a la inmovilidad absoluta que se adueña de él en *La ventana indiscreta*, su segunda colaboración con Hitchcock, sólo hay un paso: la tensión interior de los personajes de Cary Grant, un poco cuestionada ya en *La soga*, se enquista definitivamente en ese personaje mineralizado, fosilizado, cuya inevitable vuelta a la vida, en las películas siguientes, sólo puede ser la consecuencia directa de ese desmoronamiento, incluso podría decirse su materialización.

Porque, en efecto, los personajes a los que interpreta Stewart en *El hombre que sabía demasiado* y, sobre todo, *Vértigo* tienen ese aire de sorpresa perpetua, de constante estupefacción, de eterno pasmo, que sólo pueden ostentar aquellos que, por haberse enfrentado al abismo, ya no son capaces de mantener la compostura, de afrontar las cosas con cierto decoro exterior. Cary Grant está siempre en la cuerda floja, es capaz de conservar —aunque sea precariamente— su ceño feroz y su mirada pétrea porque aún no ha visto lo peor. Stewart, en cambio, llega a la obra de Hitchcock justo tras la desaparición de Ingrid Bergman, cuando la carnalidad femenina deja paso a la ausencia momentánea de la mujer, o a su aniquilación como ser deseante, como ser hecho para el deseo —*La soga, Pánico en la escena, Extraños en un tren, Yo confieso* (1953)—, en espera de la llegada de Grace Kelly, y también el papel masculino debe ser redefinido, adaptado al progresivo endurecimiento de las nuevas mujeres hitchcockianas, esfinges fogosas pero inalcanzables, cuya máxima representante sería la Kim Novak de *Vértigo*. En consecuencia, no es de extrañar que el James Stewart de esa misma película, tras su caída inicial, acabe prestando a la laberíntica trama un cuerpo desmadejado, como si se tra-

http://www.esnips.com/web/Moviola

tara de una marioneta sujetada con mano trémula, que deambula por los escenarios que le sirven de trasfondo dotado únicamente de una mirada obsesiva, heredada de *La ventana indiscreta*, en perenne desequilibrio emocional y físico. Como en el caso de Grant, el pasado de Stewart en el marco de la comedia sirve a Hitchcock como base para construir un prototipo a la vez paródico y patético, el héroe capriano del New Deal convertido en un títere en manos del destino, una máscara sin rostro.

¿La misma máscara, quizá, que exhibirá Perkins dos años más tarde, el hombre sin atributos de *Psicosis*? Seguramente. Pero también, por paradójico que parezca, un hombre ya sin máscara alguna, librado de cualquier tipo de tentación carnal, convertido en puro espíritu a través de su contacto con la imagen yerta de la intocable diosa, a la que, por cierto, también le espera un itinerario semejante de decadencia y aflicción. Si la mujer no puede ser carne, será alma. Pero para ello, al igual que el hombre ha debido atravesar un calvario de desposeimiento y privación que lo ha dejado reducido a su más simple expresión, también la mujer tendrá que purgar sus pecados en un verdadero vía crucis de muerte y resurrección que la conducirá al despojamiento absoluto. Es el camino que sigue Tippi Hedren tanto en *Los pájaros* como en *Marnie*. Pero se trata también de la propia actriz Hedren convertida en metáfora de ese sendero de redención: altiva, distante, rígida y desdeñosa, Hedren encarna en esas dos películas algo así como la esencia destilada del proceso de desencarnación que llevaba de Bergman a Kelly, pasando luego ese mismo modelo de belleza femenino a convertirse en su versión religiosa, purificada. Al principio, su orgullo actúa al igual que lo haría una coraza, un disfraz indestructible, como demuestra su manera de andar y de moverse en la escena inaugural de *Los pájaros*, o la robótica frialdad que ostenta en *Marnie*. Al final,

http://www.esnips.com/web/Moviola

sus murallas se han desmoronado, su físico se ha transformado, la muñeca de antaño se ha convertido en una mujer, pero a su vez esa mujer no tiene, no puede tener nada de la sensualidad bergmaniana, porque la carne ya no existe en el universo de Hitchcock. Volatilizada la soberbia del instinto sexual, sólo queda la humildad del sometimiento, la sumisión de quien ya no tiene nada que perder. Y el dios Hitchcock, claro, feliz por haber conseguido la abstracción pura incluso en el terreno de la interpretación. ¿Los actores son únicamente ganado, como reza el famoso dicho del propio Hitchcock? Quizá no tanto como eso, pero sí ovejas de un único pastor. Corderos pascuales listos para el sacrificio.

¿Qué hay en *Los pájaros*, entonces, para que pueda contemplarse como uno de los ejes básicos de la intrigante maquinaria hitchcockiana? Sin duda la implacable, devastadora deshumanización de los personajes que lleva a cabo. Al hablar de las cumbres del cine de Hitchcock suele mencionarse incontrovertiblemente *Vértigo*, sin duda su película más exuberante, más explícita, pero en el fondo sólo una de sus muchas caras. Poliédrico e impenetrable, Hitchcock no era únicamente el romántico apasionado que muestra esa película delirante y exhibicionista, sino también el geómetra del mal capaz de perpetrar bombas de relojería al estilo de *La sombra de una duda* o *Extraños en un tren*, el poeta de la podredumbre encubierta que muestran *Pero, ¿quién mató a Harry?* (1955) o *El hombre que sabía demasiado* e incluso el moralista sesudo y recalcitrante de *La soga* o *La ventana indiscreta*. Lo que sí es cierto es que *Vértigo* supone un giro decisivo en su carrera, le demuestra que en las postrimerías del clasicismo todo es posible, de manera que sin ella el tramo final de su filmografía no hubiera sido igual a como fue, quizá no existirían las películas que van de *Con la muerte en los talones* a *Family Plot*, pasando por *Marnie* o *Topaz*.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Eslabón imprescindible de esa cadena, *Los pájaros* es algo así como una odisea terrorífica que empieza como una *sophisticated comedy* y termina como un versículo del Apocalipsis. Se trata de una película enigmática y hermética que resume a la perfección las nuevas armas del Hitchcock del período: una poderosa capacidad de abstracción, que hace que sus películas sean cada vez más sobrias y desnudas; una creciente afición a la parábola moral, expresada casi siempre a través de una puesta en escena construida a base de silogismos afilados y cortantes; y, en fin, como consecuencia, un hiperrealismo exacerbado, un formalismo extremo que, paradójicamente, estiliza a tal punto el encuadre que éste acaba esfumándose, desvaneciéndose en favor del gesto, la figura, el rostro. En cuanto a lo primero, la abstracción, la intuitiva premodernidad de Hitchcock intenta alcanzar un despojamiento —del que el propio transcurso de la película es el mejor ejemplo— cuya inspiración masoquista nada tiene que envidiar, por ejemplo, a *Le procès de Jeanne d'Arc*, de Robert Bresson, realizada sólo un año antes. El formato parabólico, por su parte, muestra un afán por mostrarlo todo —los ataques de los pájaros— que a su vez encierra el evidente deseo de ocultarlo, de respetar el núcleo del misterio —el porqué de esos ataques—, algo que lo acerca sospechosamente al Carl Dreyer de *La palabra* (1955). Y, para terminar, el formalismo, la estilización de la figura humana para poder penetrar mejor en su interior, intentan un misterioso acoplamiento con el *fantastique* a base de borrar los decorados y eliminar todo signo de cotidianidad que remite inquietantemente al Ingmar Bergman que, por aquellas mismas fechas, remataba su famosa trilogía con *El silencio* (1963), otro de sus tratados sobre el rostro humano.

Bresson, Dreyer, Bergman: la mención al trío no es en absoluto gratuita, aparte de su evidente filiación espiritualista —por supuesto también compartida por Hitchcock—,

http://www.esnips.com/web/Moviola

por cuanto supone una utilización común de lo sobrenatural entendido como proyección de los deseos y temores más ocultos de la condición humana, trátese de la redención más allá del mundo físico en Bresson, de la superación del miedo a la muerte nada menos que por medio de la resurrección en Dreyer, o de la exploración de una conciencia invadida por los fantasmas personales en Bergman. Tras la realidad cotidiana, se esconde el abismo insondable de lo que nunca podremos entender, pero que a la vez puede ayudarnos a comprendernos a nosotros mismos. Y eso es precisamente lo que pretende *Los pájaros* tras su inofensiva apariencia de simple película de terror. Por una parte, el retrato guiñolesco de un grupo humano tiranizado por la neurosis, por la búsqueda vana de cariño y amor, por la imposibilidad de una relación fluida con los demás. Por otra, la repentina aparición de un fenómeno extraño, los pájaros asesinos del título, que da cuerpo a esas obsesiones, las materializa hasta convertirse en su símbolo.

Como es bien sabido, Hitchcock ya había utilizado la figura retórica de los pájaros como manifestación del caos en la práctica totalidad de sus películas, y debería bastar con la mención del sombrío motel de Norman Bates, decorado con espeluznantes aves disecadas, para justificar esa afirmación. Sin embargo, aquí el proceso es el contrario: sitúa una de sus manifestaciones de siempre en primer plano para decir que lo que de verdad le importa es lo otro, la exploración de los personajes, de nuevo sus marionetas de costumbre —la madre posesiva, el macho ambiguo, la rubia reprimida, la hembra insatisfecha— perfiladas ahora con tal nitidez de contornos que la película acaba transformándose en una fascinante pieza de cámara, terminan importando más los dilemas morales que los ataques de los pájaros, en el fondo su reducción al absurdo, y, por supuesto, lo que más destaca finalmente no son las (pocas) secuencias de acción,

http://www.esnips.com/web/Moviola

filmadas con voluntaria artificiosidad —procedimiento que Hitchcock llevará a su extremo en *Marnie* y *Topaz*—, sino las demás, aquellas en las que la presencia de los pájaros sólo está latente, como si fueran, en palabras de Robin Wood, la «encarnación concreta de lo arbitrario y lo imprevisible, de lo que hace que la vida humana y las relaciones humanas sean precarias, un recordatorio de fragilidad e inestabilidad que no podemos ignorar ni eludir, y, por encima de eso, de la posibilidad de que la vida carezca de sentido y sea absurda. Hitchcock dijo que su película versaba sobre la "la satisfacción con las cosas como son"». Esa extraña satisfacción, en efecto, que parece dibujarse en el rostro de Tippi Hedren al final, condenada al fuego eterno del Apocalipsis como Juana de Arco, resucitada a la vida como la protagonista de *La palabra* y, en fin, patéticamente replegada sobre sí misma como una heroína de Bergman.

Segunda parte

Figuras tras el cristal: manierismo y manierismos

Capítulo 1

El cine negro, las productoras y la disolución del clasicismo

Una especie de cuerpo extraño en el Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, el cine negro tradicional es, evidentemente, un producto del sistema de estudios. Pero, a la vez, algunas de sus características principales tienen también que ver con un nuevo concepto del funcionamiento interno de las grandes productoras. En términos de Manny Farber, los dinosaurios y los elefantes blancos se estaban extinguiendo. Y las termitas empezaban a ocupar su lugar.

Hay dos maneras de abordar el papel que desempeñaron las grandes productoras hollywoodienses en la evolución del cine negro. La primera, según la historiografía tradicional, consiste en aplicar escuetamente las características que por lo general se identifican con las compañías en cuestión a la práctica habitual del *film noir*. La segunda, en cambio, reconoce una mayor diversidad de tendencias y presta más atención a la fuerza de trabajo entendida como tal, es decir, a los directores, a los productores, a los técnicos y a los actores, insertos, por supuesto, en un sistema laboral con leyes rígidas e incluso a veces restrictivas, pero a la vez conscientes de que su influencia en el proceso de fabricación del producto puede resultar decisiva en el resultado final, más allá de las distintas «marcas de la casa».

http://www.esnips.com/web/Moviola

Según el primer enfoque, de cualquier modo, las cosas estarían bastante claras. El realismo sociológico de la Warner, apuntalado sobre todo en el primer cine de gángsters y en posteriores trabajos de Raoul Walsh, encontraría su contrapunto perfecto en el onirismo de la RKO, no en vano la responsable de *Retorno al pasado* (1947), dirigida por Jacques Tourneur. De la misma manera, también los trabajos del productor Louis de Rochemont para la Fox, sobre todo a través del documentalismo de Henry Hathaway, correrían paralelos al naturalismo progresista de Mark Hellinger en el seno de la Universal, firmemente secundado por Robert Siodmak y Jules Dassin. Y, en fin, la proverbial división del trabajo capitalista, regla de oro consensuada del funcionamiento de la industria hollywoodiense, encontraría su más certera demostración en el hecho de la especialización estética: en resumen, realismo contra estilización, las dos constantes básicas del *noir* cuyas innumerables combinaciones y permutaciones, cuya variabilidad en el predominio de uno sobre otra y vicecersa, darían lugar a las diversas tendencias y subtendencias del movimiento.

Yendo un poco más allá, las cosas no resultan tan sencillas, como sucede a menudo en el cine norteamericano de la edad dorada. Tomemos, por ejemplo, la cuestión del «estilo» de producción. Tradicionalmente, las grandes corporaciones del Hollywood clásico han venido asociándose con determinados modos de hacer que incluyen un *look* propio, temas recurrentes casi exclusivos e incluso un *modo de decir* intransferible acorde con los segmentos de población a los que van dirigidos sus discursos. Pero eso resulta cuando menos dudoso en el caso del cine negro, donde la diversidad es mayor que en el resto de los códigos. La Warner, en este sentido, es capaz de mezclar análisis casi materialistas del gangsterismo como *Angels with Dirty Faces* (1938) o *The Roaring Twenties* (1939) con bruñidas abstracciones al estilo de *El*

http://www.esnips.com/web/Moviola

sueño eterno (1946) o *Senda tenebrosa* (1947), intercalando en medio epopeyas behaviouristas como *El halcón maltés* (1941) o elegías líricas como *El último refugio* (1941). La Fox parte de la gélida impasibilidad de *Laura* (1944) para llegar al neorrealismo impostado de *Noche en la ciudad* (1950), pasando por la sórdida denuncia de *Deadline USA* (1952). La Metro, a pesar de sus tendencias supuestamente conservadoras, no sólo es capaz de producir una fábula de sexualidad tan salvaje como *El cartero siempre llama dos veces* (1946), sino también de distribuir manifiestos declaradamente izquierdistas como *Force of Evil* (1948) o rarezas neoexpresionistas como *Caught* (1949). Columbia, por su parte, pasa sin solución de continuidad del barroquismo de *La dama de Shangai* (1948) a la sequedad restallante de *Los sobornados* (1953), mientras Universal no tiene inconveniente alguno en cobijar bajo su techo películas tan distintas como *Forajidos* (1946) o *Sed de mal* (1958).

El ámbito de la producción, por otra parte, tampoco responde a patrones homogéneos ni predeterminados. Nunca como en el contexto del *film noir* el cine americano ha mostrado tal protagonismo de ciertos pequeños productores —en un concepto de la profesión muy distinto al de los prebostes tipo Selznick o Zanuck— entregados por lo general a una saludable promiscuidad. Mark Hellinger empieza en la Warner, con *La pasión ciega* (1940) y *El último refugio*, para pasar, en 1946, a constituir su propia firma, Mark Hellinger Productions, que confeccionará para la Universal películas como *Forajidos* o *La ciudad desnuda* (1948), y luego, a la muerte del productor, pasará a las manos de Humphrey Bogart para transformarse en Santana Productions, a su vez responsable de *Llamad a cualquier puerta* (1948), distribuida por Columbia. Dore Schary trabaja para la RKO en el período comprendido entre 1947 y 1948, donde —entre otras cosas— propició el debut de Nicholas Ray

http://www.esnips.com/web/Moviola

con *They Live by Night* (1948), y después se lanza a los brazos de la Metro, donde continúa su andadura progresista con las ya mencionadas *Force of Evil* o *Caught*. Hal B. Wallis empieza, casi en los inicios del sonoro, en el seno de la Warner, siendo uno de los responsables del sesgo naturalista que adoptan las películas de la productora, y finalmente funda Hal Wallis Productions, con sede en Paramount y un muestrario fílmico que va desde *The Strange Love of Martha Ivers* (1946) hasta *Al volver a la vida* (1948). Y gente como Louis de Rochemont, Edward Small o Walter Wanger, desde su acérrima independencia, no sólo no desmienten, sino que reafirman contundentemente el rol trascendental desempeñado por estos productores a la hora de conjugar el polimorfismo del *noir*, su radical negativa a dejarse engullir por las elefantiásicas estructuras de los grandes estudios: sin lugar a dudas, el cine negro necesitaba desesperadamente la movilidad y el transformismo para su supervivencia.

Y lo mismo podría decirse de los directores más representativos, acostumbrados a desarrollar su carrera, en el interior del movimiento, a caballo entre dos o más productoras. Recurramos para demostrarlo a los ejemplos más evidentes e influyentes. Otto Preminger dirige *Laura*, *Ángel o diablo* (1945) y *Al borde del peligro* (1950) para la Fox y *Cara de ángel* (1953) para la RKO, las primeras al mismo tiempo que algunas de las más excelsas muestras de la vertiente documentalista del género dirigidas por Henry Hathaway para la misma compañía, como *La casa de la calle 92* (1945) o *El beso de la muerte* (1947). Fritz Lang fabrica *Furia* (1936) para la Metro, *Los sobornados* y *Deseos humanos* (1954) para Columbia, y luego otras dos obras maestras, *Más allá de la duda* (1956) y *Mientras Nueva York duerme* (1956), para RKO, siguiendo una admirable progresión estética e ideológica que muy poco tiene que ver con la andadura de las respectivas productoras. Jules Dassin pasea su radicalismo crítico tanto

http://www.esnips.com/web/Moviola

por la Fox (*Noche en la ciudad*, 1950) como por la Universal (*Brute Force*, 1947; *La ciudad desnuda*). Samuel Fuller pasa de la Columbia a la Fox en un itinerario alucinado que incluye un grupo de películas tan compacto como *Manos peligrosas* (1953), *La casa de bambú* (1955), *The Crimson Kimono* (1959) y *Underworld USA* (1960). Y sólo realizadores como Raoul Walsh, Henry Hathaway o Edward Dmytryck utilizan una única productora para dar continuidad a un proyecto personal, mayor o menor según los casos, que necesita de una determinada infraestructura para salir adelante: respectivamente el fulminante estilo Warner, la presencia de Louis de Rochemont en la Fox, o el concurso del productor Adrian Scott y el guionista John Paxton en el seno de la RKO.

¿Se puede hablar, entonces, de un estilo propio respecto al cine negro para cada una de las grandes productoras del Hollywood clásico? ¿Existe algo parecido a una trayectoria más o menos coherente en el terreno del *noir* en lo que se refiere a esas compañías? Hay una cierta continuidad en el interior de algunos proyectos, es verdad, pero en lo esencial el paisaje propuesto por las *majors* y sus adláteres al respecto corresponde más bien, de nuevo, a la lógica de producción capitalista de la época —años cuarenta y cincuenta—, que experimenta una gran diversificación de los productos con el fin de incentivar una demanda ya mermada por la aparición de la televisión y otras nuevas formas de ocio. No es de extrañar que la homogeneidad mostrada por las grandes compañías cinematográficas en los años treinta se vaya resquebrajando poco a poco, en lo que es el inicio de un proceso que culminará en la desintegración absoluta de los sesenta y la absorción de las productoras clásicas por parte de los grandes *trusts* de la comunicación un poco más tarde. Emblema de una decadencia social, el cine negro era también el espejo de una transformación industrial.

Reducidas las productoras a un simple rol de arbitraje y

http://www.esnips.com/web/Moviola

reconducción de las materias primas y los recursos humanos, el *film noir* se erige, podría decirse, en uno de los primeros movimientos de la historia del cine que supedita la infraestructura material al predominio del *artista* entendido en la más amplia acepción del término, lo que luego daría lugar al concepto de *auteur*. No es extraño, siguiendo este razonamiento, que fueran los franceses quienes acuñaran ambos conceptos, pero el paralelismo histórico más evidente debe realizarse con el paso del clasicismo renacentista al manierismo prebarroco, precisamente cuando la figura del artista como ente autónomo y autosuficiente empezaba a imponerse a la concepción más mercenaria de su función social imperante en la época inmediatamente anterior. Sin lugar a dudas, ello no niega el carácter colectivo de un movimiento que se alimentó de directores de fotografía, decoradores y guionistas tanto como de realizadores y productores —y resultan concluyentes al respecto los nombres de Nicholas Musuraca, John Alton, Anton Grot y tantos otros—, pero sí ratifica el hecho de que la posible coherencia entre algunos de estos objetos fílmicos, más allá de su condición de producto de equipo, procedía de la aplicación de un método, de unos procedimientos que, surgidos del magma común del movimiento y sus practicantes en todos los campos, encontraba una formulación coherente en la indudable unidad de ciertas carreras y trayectorias, más allá de las productoras que les hubieran podido servir de base. Frente a las estructuras mastodónticas de la era clásica del sistema de estudios, el cine negro estaba proponiendo un modo de producción de sentido basado en unidades móviles cada vez más pequeñas y con gran capacidad para trasladarse de un lugar a otro, capaces de seguir el hilo de un discurso subversivo a través de diversas y sucesivas infiltraciones en los ámbitos del poder social y económico, algo así como el concepto de «arte termita» preconizado por Man-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ny Farber: un arte que avanza «devorando siempre sus propios confines y [...] sólo deja a su paso las huellas de una actividad afanosa, diligente, desaliñada». Con el cine negro, una quinta columna se había introducido en Hollywood.

¿Acaso puede resultar extraño, en estas circunstancias, que algunas de las películas más libres y transgresoras del movimiento se produjeran al margen de los grandes estudios, o por lo menos en un régimen de producción independiente que sólo utilizaría a los colosos como fuente de distribución y difusión? United Artists tuvo un importante papel en todo esto, encargándose de dar a conocer obras trascendentales como *Scarface* (1939), *Sólo se vive una vez* (1937), *Cuerpo y alma* (1947), *El demonio de las armas* (1950), *El beso mortal* (1955) o *Atraco perfecto* (1956), casi un compendio de algunas de las propuestas más esenciales y revolucionarias de la tendencia. Pero permítanme terminar con mi pequeño homenaje a un binomio productora-distribuidora, Eagle-Lion/PRC, que trasladó a las pantallas de todo el mundo occidental las más concisas, maliciosas, inventivas, imaginativas e irreductibles películas de serie B del cine negro, no sólo la deslumbrante *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer, sino también otras menos prestigiadas pero igualmente memorables, como *El último disparo* (1948) y *Raw Deal* (1948), de Anthony Mann, *Orden: caza sin cuartel* (1949), de Alfred L. Werker, o la extrañísima *Hollow Triumph* (1948), de Steve Sekely. Por primera vez en el cine de Hollywood, la experimentación y la vanguardia empezaban a tener lugar en los márgenes del sistema. Con el permiso de Lang, Preminger, Walsh o Siodmak, claro está. Pero ¿de verdad estos últimos eran tan obedientes con sus patronos como aparentaban? La historia de la relación de las productoras del Hollywood (pos)clásico con el cine negro es una historia de encuentros y desencuentros cuyo carácter atípico garantiza igualmente su inimitable originalidad.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Capítulo 2

Una trilogía desconocida de Anthony Mann: el realismo imposible

Por lo general casi exclusivamente relacionada con el *western*, la filmografía de Anthony Mann posee, sin embargo, algún que otro atractivo más. Tenemos esa obra maestra titulada *La colina de los diablos de acero* (1957), arquetipo del cine bélico y a la vez quizá la más depurada muestra de la puesta en escena de su autor. Tenemos unos cuantos *kolossals* habitualmente despreciados y, no obstante, dotados de un notable hálito épico: *El Cid* (1961) o, sobre todo, *La caída del imperio romano* (1964). Y tenemos, finalmente, su densa contribución al cine negro, llena de obras menores y frustradas, pero también asociada con una trilogía que el paso del tiempo está revelando cada vez más básica para la comprensión de la historia del género: la que realizó para PRC y Eagle-Lion en las postrimerías de los años cuarenta.

En efecto, *Dr. Broadway* (1942) o *Two O'Clock Courage* (1945) —respectivamente su primer y séptimo largometraje— son *thrillers* casi minimalistas, historias criminales en la más pura tradición carroñera de la serie B, mientras que *Sentencia para un dandy* (1967) —su último trabajo, terminado por Laurence Harvey— ostenta un amaneramiento algo senil, aunque no resulte del todo despreciable. Es otra pequeña película titulada *Desperate* (1947), empero, situa-

http://www.esnips.com/web/Moviola

da en el pórtico de sus grandes *westerns*, la que nos introduce en la mejor época del cine negro de Mann, si bien su acabado carece aún de la concisión, la austeridad y la intensidad alcanzada por sus tres productos inmediatamente posteriores: *El último disparo* (1947), *La brigada suicida* (1948) y *Raw Deal* (1948), sin duda la más completa del grupo. Si a ello añadimos que, en el mismo y apretado período, Mann contribuyó también, de una manera aún muy imprecisamente documentada, a la elaboración de otro de los clásicos del género, *Orden: caza sin cuartel* (1948) —finalmente firmada por Alfred L. Werker—, entonces la primera pregunta resulta inevitable: ¿qué ocurre entre *Desperate* y *El último disparo*, realizadas en el fondo durante el mismo año? ¿Qué cambios se producen en la carrera de Mann como para propiciar el paso de un relato policial simplemente bien confeccionado y funcional a tres —o cuatro, según se mire— obras mayores de indiscutible influencia en la andadura posterior del cine negro?

Pues muy sencillo: mientras *Desperate* es una producción RKO tallada según los más vulgares patrones de ciertas series B de la casa, los tres trabajos posteriores presentan unas condiciones de producción muy distintas, puede que a primera vista muy poco sugerentes, pero, en el fondo, mucho más propicias para las intenciones del Mann de aquella época. *El último disparo*, para empezar, está producida por PRC (Producers Releasing Corporation), una pequeña compañía independiente responsable también de otros memorables logros del género en la línea de la portentosa *Detour* (1946), de Edgar G. Ulmer. Poco antes del estreno de la película, sin embargo, PRC entró a formar parte de Eagle-Lion, creada el año anterior, y ya las dos siguientes películas de Mann se estrenaron oficialmente bajo el sello de esta última y con producción ejecutiva de Edward Small. Aunque *El último disparo*, pues, no presente en sus títulos de

http://www.esnips.com/web/Moviola

crédito rastro alguno de Eagle-Lion, resultan evidentes ya en ella los elementos que alcanzarán su esplendor en *La brigada suicida* y *Raw Deal* —entre otros, la participación en el guión de John C. Higgins, también responsable de estas dos últimas—, por lo que puede decirse que el encuentro entre Mann y la compañía presidida por Arthur Krim fue más una cuestión de lógica estética —o de justicia poética, como quieran— que de estrategia empresarial.

De cualquier modo, la continuidad entre los «estilos» de PRC y Eagle-Lion, en lo que al cine negro se refiere, parece una cuestión fuera de toda duda. La última de estas firmas, por ejemplo, se dedicó a pulir y perfeccionar el sucinto tenebrismo de Ulmer y compañía en películas como *Behind Locked Doors* (Budd Boetticher, 1948), *Canon City* (Crane Wilbur, 1948) o la misma *Trapped* (Richard Fleischer, 1949), en cuya fase de preparación parece que también tuvo algo que ver Mann. Pero lo más importante fue su contribución al giro que experimentó el género en estos últimos años de la década de los cuarenta, durante el cual, y siguiendo los pasos del cine europeo de la posguerra, un cierto sector de Hollywood se habría decantado por el tono objetivista y las técnicas documentales con la intención de reflejar una realidad ya irremediablemente distinta a la del período de entreguerras.

En efecto, sólo hay que acudir a las películas de la época producidas por Mark Hellinger o Louis de Rochemont para detectar ese supuesto cambio. En el primer caso, realizadores como Robert Siodmak o Jules Dassin colaboraron ampliamente en la creación de un universo fílmico hasta entonces ausente —por lo menos hasta tal grado de representación— de las pantallas norteamericanas: *Forajidos* (1946), de Siodmak, o *Brute Force* (1947) y *La ciudad desnuda* (1948), ambas de Dassin, proponen sendas visiones del *underworld* y el crimen que se pretenden tan explícitas como

http://www.esnips.com/web/Moviola

una crónica periodística, tan lacónicas como un informe policial. Rochemont, por su parte, intentó ir aún más lejos y utilizar su condición de ex documentalista de la serie *The March of Time* para aspirar a un mayor grado de verismo e imponerlo al estilo de dos directores tan diferentes como Henry Hathaway y Elia Kazan, a quienes produjo —respectivamente— *La casa de la calle 92* (1945) y *13 rue Madeleine* (1946), y *El justiciero* (1947).

En cualquier caso, las películas de Mann con Eagle-Lion parecen inscribirse en esta tendencia. *El último disparo*, por ejemplo, bascula entre la sordidez marcadamente naturalista del universo del gángster Duke Martin (John Ireland), que atraca un salón de belleza con la ayuda logística de su sumisa amante Clara Calhoun (Jane Randolph), y la precisión algo mecánica con la que se describen las investigaciones del policía Mickey Ferguson (Hugh Beaumont), en principio convencido de que el culpable es el inofensivo hermano (Ed Kelly) de la mujer que ama, Rosa (Sheila Ryan). Los tintes sentimentales de esta trama, sin embargo, desaparecen por completo en *La brigada suicida*, íntegramente dedicada a documentar con inusitada minuciosidad los desvelos de Dennis O'Brien (Dennis O'Keefe) y Tony Genaro (Alfred Ryder), dos aguerridos «hombres del Departamento del Tesoro», para introducirse en una banda de falsificadores y descubrir a su líder. En *Raw Deal*, finalmente, intenta subrayarse el realismo en la representación de la violencia y el desarraigo a través de la narración de la típica huida hacia adelante de un evadido de la prisión, Joe Sullivan (Dennis O'Keefe), que se dirige a San Francisco con su novia Pat (Claire Trevor) y su abogada/rehén/amor platónico Ann Martin (Marsha Hunt), con la ilusa intención de tomar un barco para Sudamérica.

En las tres películas, la obsesión por el verismo, por reflejar la realidad, trátese de la labor cotidiana de las fuerzas

http://www.esnips.com/web/Moviola

del orden o de la sordidez inherente a la vida gangsteril, parece ser el objetivo primero del relato. En *El último disparo*, la pesadilla se localiza en la gris existencia de una *all american family,* cuyo retoño es acusado de un crimen que no ha cometido, como excusa para describir las relaciones de vecindad y amistad que unen a la comunidad —incluso el policía encargado del caso es un viejo amigo de la familia— y su difícil compaginación con el cumplimiento de la ley: un pretendido retrato sobre la conflictiva convivencia entre los ciudadanos y el Estado enfrentados a la delincuencia. La narración de *La brigada suicida*, en cambio, más intencionadamente documentalista, empieza con una voz en *off* que nos introduce en el complejo y arriesgado mundo de los agentes del Tesoro, anunciándonos a continuación que la película va a estar dedicada a contarnos un caso «típico», es decir, qué métodos se utilizaron para desarticular una banda de falsificadores de moneda: se nos intenta ilustrar, pues, sobre los procedimientos que utilizan las fuerzas represivas del Estado para proteger a la ciudadanía de la delincuencia organizada. En *Raw Deal*, en fin, aunque se trata de la menos «objetiva» de las tres, la meta también está relacionada con lo que podía depararles el mundo del hampa a los ciudadanos norteamericanos de la época: no sólo un universo sórdido y corrupto, del que resulta imposible escapar, sino también un microcosmos cuyo principal recurso es la violencia más absurda y cruel, como demuestra el psicópata Rick Coyle (Raymond Burr) al lanzar a la cara de su amiguita, sin motivo aparente, todo un recipiente lleno de *crêpes suzette* ardiendo.

Se trata de un realismo en el fondo muy intervencionista, adoctrinador y retórico, pero que no por ello deja de subrayar continuamente su marchamo de autenticidad. Los hechos, a menudo, se ofrecen como reales, y la crudeza con que se presenta la lucha entre la Ley y el Hampa tiende a

http://www.esnips.com/web/Moviola

destacar sus aspectos más sórdidos, en el supuesto de que este endurecimiento del tono narrativo creará un mayor *effet du réel* en el ánimo del espectador. En *Orden: caza sin cuartel*, en cuya preparación parece ser que participó activamente Mann, no sólo se nos intenta convencer, ya desde el principio, de que todo lo que vamos a ver sucedió en realidad —voz en *off*, tomas «documentales» de la ciudad de Los Ángeles...—, sino que además la mostración de la violencia se hace a menudo sorprendentemente explícita: un hombre dispara a quemarropa a un policía sentado en su coche-patrulla y, poco después, tras resultar herido en una escaramuza, él mismo se extirpa la bala ante la cámara...

Como asegura Paul Schrader, «el *look* de estudio de películas como *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) y *The Mask of Dimitrios* (Jean Negulesco, 1944) frena su propio impulso, haciéndolas parecer más pulidas y convencionales que algunas de las que les siguieron». Es igual que decir: trabajos como los de Hellinger, Rochemont o Small llevaron al cine americano un impulso «neorrealista» en el que nadie hubiera podido pensar antes de la guerra. No es de extrañar que el inicio de las sesiones de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, el 20 de octubre de 1947, casi coincidiera con el estreno de todos estos filmes: aunque McCarthy y los suyos dirigieron sus puntos de mira hacia elementos más radicales —como los realizadores Robert Rossen, Abraham Polonsky o Edward Dmytryck—, es indudable que todo este sustrato «realista», que bullía inquieto en la totalidad de las bases del «nuevo cine americano» de la época, no podía dejar indiferentes a los censores, y seguramente fue esta tendencia estética en su totalidad la que pretendió desactivar el comité. La intención de reflejar la realidad se supone siempre mucho más subversiva que su simple recreación, por muy instructiva que se pretenda aquélla.

http://www.esnips.com/web/Moviola

No obstante, ¿tenía McCarthy razones de peso para mostrarse tan aterrorizado? ¿Era el cine negro americano tan «realista» como parecen demostrar los hechos y como pretende la tradición historiográfica? Sin duda se trata de una cuestión hoy por hoy básicamente irresoluble, pero un examen más atento de la trilogía de Mann puede que ayude a clarificar un poco más la situación.

Para empezar tenemos, como siempre, la cuestión del estilo visual, algo a lo que Schrader presta mucha importancia: es decir, la —para él— sólo aparente incompatibilidad entre el crudo realismo que perseguían estos filmes y la «influencia expresionista» que parecía evidente en su *look*. Schrader soluciona salomónicamente el problema atribuyendo a ese mismo «expresionismo» unos ciertos matices realistas que, en el fondo, acaban subrayando su condición verista, pero las cosas no son tan sencillas como parecen. En la trilogía de Mann, por lo menos, la aguda estilización visual de cada una de las películas actúa siempre en detrimento de su presunto realismo, y el choque entre ambos procedimientos da como resultado un extraño híbrido: un documentalismo fuertemente irreal, o, si se prefiere, una irrealidad violentamente remodelada con el fin de hacerla parecer real.

En este sentido, hay que hacer notar que, mientras Guy Roe consta como director de fotografía de *El último disparo*, en el caso de *La brigada suicida* y *Raw Deal* el firmante es John Alton, en realidad Aldan Jacko, un húngaro emigrado a Estados Unidos que ya trabajaba como cámara en la Paramount en 1928. Tanto Roe como Alton, de cualquier modo, poseían un estilo visual contrastado y tenebrista, pero fue el segundo de ellos quien lo llevó a su grado más extremo: en las dos películas citadas, las escenas aparentemente más cotidianas, las que utilizan escenarios y objetos más familiares, son precisamente aquellas que acaban provocando en el espectador una más intensa sensación de irrealidad.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Veamos la que en principio se pretende más documentalista, *La brigada suicida*. Empieza con unas tomas imperturbablemente neutras del Departamento del Tesoro y sus responsables, simbolizados por un representante de la ley que habla a la cámara con gran seguridad y autodominio: es la voz del Poder, cuya máxima ambición es el control de la Realidad mediante todo tipo de mecanismos represivos. A medida que avanza la película, sin embargo, y coincidiendo con las distintas fases de infiltración en la banda criminal por las que atraviesan los protagonistas, esa realidad difusa e incolora se ve sustituida progresivamente por otra mucho más compleja y multiforme. Cuando O'Brien está buscando a su hombre por todas las saunas de la ciudad, los vapores nebulosos característicos de estos lugares componen una escenografía ausente, un espacio fantasmagórico en el que no existe nada más que los rostros y los cuerpos difuminados. Del mismo modo, y en un grado ya más avanzado de irrealidad, la última escena de la película, que se desarrolla en un barco, utiliza la abstracta geometría del lugar para insertar a los personajes en lo que acaba siendo una persecución metafísica, una lucha a muerte en una localización fuera del mundo.

En *Raw Deal*, el viaje de Joe y Pat a San Francisco, a los escenarios de la niñez de esta última, tienen también algo de onírica incursión en el corazón de las tinieblas. Al principio el decorado es la cárcel, otro símbolo del poder represivo: paredes blancas, muebles funcionales, una larga y aséptica mesa para las visitas... Luego, mientras los protagonistas se desplazan a través del país, esta mirada desapasionada e inmóvil, cercana a la del representante de la ley de *La brigada homicida*, va dejando paso a un universo movedizo y desquiciado, a sucesivos planos de hiperrealidad en los que ya nada es lo que parece ni lo que antes fue: hay una escena, en un bosque nocturno y desolado, que incluye la súbita apari-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ción de un agente montado a caballo, y también una taberna, en medio de la densa vegetación, en la que los protagonistas reciben la inesperada y profética visita de un asesino triste... Y es en los entresijos de ese mismo espacio donde la película alcanza su verdadero clímax de irrealidad: la violenta lucha cuerpo a cuerpo entre Joe y Fantail (John Ireland), el esbirro de Rick Coyle, ambientada en una sala repleta de animales disecados y sólo iluminada por la luz de la luna que entra por los ventanales.

Por si fuera poco, la escena final en el barco de *La brigada suicida* y esta brutal pelea de *Raw Deal* coinciden, en intenciones y resultados, con la conclusión de *Orden: caza sin cuartel*, una frenética persecución por el alcantarillado de Los Ángeles que culmina con el fusilamiento *de facto* del psicópata protagonista. El prosaico, silencioso escenario se convierte en un apocalipsis de ruido y de furia, y el plano final del asesino acribillado a tiros se erige en adecuado desenlace para lo que finalmente demuestra ser un *vero e proprio* descenso a los infiernos. De hecho, y en el caso de que no sea así, la escena merecería tener a Mann tras la cámara: Alton mueve sus piezas con singular habilidad —las linternas, las sombras, los cuerpos aplastados contra muros lisos y brillantes—, y lo que empieza siendo una simple persecución va convirtiéndose poco a poco en un extraño baile de máscaras, exactamente el mismo procedimiento utilizado en las mejores escenas de las dos películas anteriores.

También en *El último disparo* los más óptimos momentos del filme presentan este sutil deslizamiento de la cotidianidad al más puro absurdo, del escenario que en principio no tendría por qué resultar alucinante al espacio transformado y ofrecido bajo una nueva luz, lo cual demuestra que los resultados de estas operaciones transformistas no sólo deben atribuirse a Alton, sino también a Mann. En la primera escena, la del atraco al salón de belle-

http://www.esnips.com/web/Moviola

za, la iluminación nocturna, siempre procedente del exterior, convierte a los personajes en sombras fantasmales, a los objetos en masas informes. Y en la última, la del tiroteo en el bar, a modo de ingeniosa rima, las figuras vuelven a fundirse con el decorado en un confuso espejismo de blancos y grises.

Esta conversión de la realidad en fantasmagoría va mucho más allá de los simples matices expresionistas a los que aluden Schrader y una buena parte de los historiadores del cine negro. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon, por el contrario, piensan que, en las películas fotografiadas por Alton, «la utilización de las sombras, de las fuentes luminosas, de la profundidad de campo (sólo ilumina el primer plano y algún elemento situado al fondo), de la luz direccional, toma al pie de la letra la noción de cine negro», para finalizar tajantemente: «Alton creía estar elaborando una fotografía realista; por el contrario, la realidad se interpreta, se reestructura, se recrea totalmente». Y lo mismo sucede, como ya se ha visto, con la propia estructura narrativa de los filmes, algo en lo que Alton, indudablemente, no tenía demasiado que ver: tanto *La brigada suicida* como *Raw Deal* empiezan con escenas neutras, «documentales», para desplazarse poco a poco hacia zonas de sombra en las que acaba dominando una total irrealidad.

«La mezcla de mecanismos documentales y narrativos nunca produce la transparencia o apariencia de realidad que estos filmes parecen prometer en un principio», ha dicho J. P. Telotte. Muy al contrario, esa estrategia acaba chocando contra lo que Paul Kerr llama «la resistencia al realismo», algo muy propio, paradójicamente, de todo el cine negro «documental» de la segunda mitad de los años cuarenta, y que se podría interpretar también, según lo que hemos visto antes, como una resistencia a la asepsia del poder: una «fisura en la fábrica estética e ideológica del realismo»

http://www.esnips.com/web/Moviola

que, en principio, nacería de la férrea voluntad de reflejar esa misma realidad de la que al final se acaba huyendo.

Las tres películas presentan, en este sentido, lo que según todos los síntomas resulta ser una lucha ideológica interna que siempre se manifiesta estructuralmente. En *El último disparo* tenemos el «realismo» costumbrista de la clase media y el «realismo» tenebrista del universo gangsteril, representados respectivamente por la familia del falso culpable y por el entorno de Duke Martin. A medida que avanza la película, ambos mundos tienden a enfrentarse, y hay incluso un progresivo acercamiento entre Duke y la hermana del acusado que finalmente se resuelve con la refriega en el bar: la lucha termina, pues, en el territorio de las sombras, y el estilo visual de la película acaba decantándose por el claroscuro de esa portentosa secuencia, aunque el convencionalismo de la última escena pretenda desmentirlo.

La brigada suicida, por su parte, presenta otro tipo de mecanismos, pues aquí el combate se establece en el interior de un modelo narrativo más homogéneo y unitario, lejos de las frecuentes subdivisiones por escenas de *El último disparo*. El relato, así, avanza frontalmente en bloque, y lo que se produce es una especie de invasión de la narración al más clásico estilo hollywoodiense —únicamente salpicada con algunos signos documentales— por parte del «realismo mágico» creado por Alton y Mann. Ya hemos mencionado la secuencia de las saunas y el enfrentamiento final en el barco, pero hay una escena que, sin apenas solicitar el concurso de Alton, demuestra claramente las intenciones de la película: el fortuito y desafortunado encuentro entre Genaro y su esposa. Aquí la coartada argumental reside en que la muchacha no puede darse a conocer, pese a la insistencia de su amiga, pues ello supondría el desenmascaramiento y la muerte segura de su marido. Ambos deben comportarse como dos desconocidos, y eso es lo que finalmente otorga

http://www.esnips.com/web/Moviola

su tinte kafkiano al fragmento: lo que en principio se presenta como la típica puesta en escena propia de un melodrama sentimental —la chica, en el último plano, baja la cabeza y llora—, adquiere en realidad una notable capacidad de subversión ideológica y lingüística, pues ese presunto realismo hollywoodiense queda oculto tras el absurdo de un mundo en el que dos esposos se ven obligados a fingir no reconocerse mutuamente.

Se trata de la sustitución de un modelo narrativo por otro, de una realidad por otra, que alcanza su cenit en *Raw Deal*, sin duda la más explícita de la trilogía. Aquí el dudoso héroe se debate entre dos mujeres, una burguesita fastidiosamente propensa al sermón moralista y una perdedora tan marginada como él, lo cual representa también una doble opción estilística: la neutralidad del lenguaje represivo del principio —la secuencia de la cárcel— o la caótica libertad representada por los fragmentos más surreales, como por ejemplo la pelea en la habitación del taxidermista. En la escena final, Joe Sullivan corre a una muerte segura para salvar a la abogada, y sin embargo tanto la disposición estructural de la película como la composición de la propia escena aseguran que, en realidad, la clausura del relato pertenece a la tierna Pat: Joe muere en brazos de «la otra», pero arropado por la fantasmal neblina de un callejón de San Francisco y por la voz en *off* de su novia de siempre, lo cual acaba inscribiéndolo en el territorio alternativo de lo marginal. Únicamente entonces recordamos que toda la película se estructura según el recuerdo subjetivo de la chica: aunque sólo fuera por su manera de enfrentarse a los problemas de la enunciación y del relato, *Raw Deal* ya sería una genuina muestra del mejor cine negro americano.

Lo que queda claro tras un análisis detenido de la trilogía, de cualquier modo, es que el «realismo» que pretendían imponer estas películas no extrajo su vertiente más

http://www.esnips.com/web/Moviola

subversiva de su inspiración «documentalista», sino más bien de su choque con un lenguaje que empezaba ya a agonizar en el Hollywood de la época. En su búsqueda referencial de la realidad, Mann, entre otros, se encontró con un código en decadencia intentando reflejar un universo también en perpetuo proceso de mutación, y el resultado fue un nuevo lenguaje violentamente enfrentado con aquel otro al que intentaba sustituir.

A partir de ahí, el modelo de transición hollywoodiense estaba ya servido. Mientras, en Europa, la fractura final de la escritura clásica se había producido tras el encuentro de algunos cineastas —Roberto Rossellini, sobre todo— con la realidad en estado puro, en Hollywood eso no era posible por mor de la tradición anterior. De ahí la sutil inversión de códigos que se da en los *films noirs* de Mann. Y de ahí también, en esas mismas películas, el progresivo rechazo del documentalismo en favor de una fantasmagoría narrativa que da lugar, a su vez, al «pesadillesco mundo del manierismo americano», de nuevo en palabras de Schrader: si el cine no podía reflejar la realidad, la deformaría.

Pues bien, en esa encrucijada se sitúa la trilogía negra de Anthony Mann. El retorcimiento, el desquiciamiento del lenguaje y de las formas, aún en el modesto seno de la serie B y del blanco y negro, serían el precedente inmediato de la irrealista utilización del color y de la pantalla ancha que alcanzaría su esplendor en la década siguiente del cine hollywoodiense. Y la progresiva infiltración de la violencia y la marginalidad, entendidas ya como temas principales, acabaría constituyendo su perfecto referente ideológico. No es de extrañar, entonces, que los mejores y más famosos *westerns* de Mann, situados siempre en los años cincuenta, se erigieran en la más lógica continuación de este proceso. Como sucede en esta trilogía «negra», y pese a la amplitud de su mirada a la hora de enfrentarse a la naturaleza, la esti-

http://www.esnips.com/web/Moviola

lización de sus encuadres con respecto a los formatos clásicos da como resultado una deformación de la realidad mucho más profunda de lo que parece a primera vista: una nueva estética, en fin, que extraería su extraño aliento físico no de un inexistente idealismo humanista en el tratamiento de personajes y paisajes, sino del conflicto ético y formal que se estaba desarrollando en su propio interior.

Capítulo 3

Otto Preminger: el arte de la metonimia

Decía José Luis Guarner en 1963, a propósito de *Buenos días, tristeza* (1958): «El objetivo de Preminger no es el de provocar emociones, sino el presentar caracteres, ideas y conflictos con la máxima objetividad y sin prejuicios. Nos muestra hechos, no su opinión acerca de ellos. Somos nosotros quienes debemos sacar conclusiones, juzgar, comprender. Preminger es ante todo un analista, un gran analista. Como el de Fritz Lang, el gran Lang, su estilo tiende a la desnudez más extremada a través de la búsqueda del trazo esencial, de la eliminación de todo detalle superfluo. De ahí la pureza de diamante de sus films, la perfección de sus líneas, de su estructura, tanto en lo visual como en lo conceptual. De ahí también la emoción que despiertan. Sí, una emoción que no proviene del simple sentimiento, sino del intelecto. La profunda emoción que se experimenta, por ejemplo, ante el sublime final de *Éxodo* no es producto únicamente del patetismo de la escena, sino de la comprensión absoluta de unas ideas, unos problemas, unos hombres y un pueblo, a que se llega después de tres horas de exposición. En otras palabras, el triunfo de Preminger es el de la poesía de la inteligencia».

Casi quince años después, en 1977, afirmaba José María

http://www.esnips.com/web/Moviola

Latorre: «[En *Anatomía de un asesinato* (1959)] El proceso entraña para Preminger una cierta fascinación, considerado sin duda como un pequeño teatro del mundo. Pero una representación que entraña graves riesgos para uno de los actores, el acusado, al cual se supone no obstante dentro del juego —dentro de la representación—». Juicio que, a su vez, se opone frontalmente a lo que opinaba Miguel Marías con motivo del estreno de *El factor humano* (1979), la última película del cineasta: «Preminger ha sido siempre un hombre de visión, no de discurso; de ahí la académica controversia de antaño acerca de si era o no un autor, cuando lo que ha sido siempre, por encima de todo —y casi, incluso, por encima de todos— es un realizador, un cineasta capaz de encarnar en unos actores unos personajes, de convertir en confrontación dramática cualquier tema, de hacer de cualquier historia *narración cinematográfica* pura. Y resulta que, pese a los tropiezos, a los errores y a las flaquezas de los últimos años, Preminger es todavía capaz de dar algo que hoy nadie pide ni desea recibir: una lección de puesta en escena».

Tras tan variadas manifestaciones de la crítica española se esconde una misma conclusión, resumida en las palabras finales de Marías: tanto si se trata de dar a ver los hechos de una manera objetiva como si lo que se pretende es ocultarlos tras la representación, tanto si el «tema» que podría convertirlo en autor es precisamente esa postura frente a la realidad como si ésta no es más que un método para abordar los más variados asuntos con sencillez y honestidad, lo que importa al cabo es la «puesta en escena», esa noción escurridiza que ha fascinado a generaciones de cinéfilos. Saliendo del ámbito hispano, los franceses lo afirmaron con mayor rotundidad. Por ejemplo, Jacques Rivette: «Es, en efecto, en la puesta en escena en lo que cree ante todo Preminger, en la creación de un preciso complejo de personajes y de-

http://www.esnips.com/web/Moviola

corados, una red de vínculos, una arquitectura de relaciones, móvil, como suspendida en el espacio... Como si lo que intentara fuera tallar un cristal: transparencia ambigua de los reflejos, aristas limpias y cortantes...». Y Serge Daney concreta: «El arte de la puesta en escena [en Preminger] consiste en articular ese vacío que se desliza inevitablemente entre dos seres, entre dos momentos de una película. Es el cimiento de un edificio en el que ninguna piedra se parece a otra, en el que su importancia procede de que cada una de ellas —y sólo cada una de ellas— garantiza la solidez de la casa». En otro texto, sobre *Anatomía de un asesinato*, el propio Daney escribía: «Pero allí donde la película es ejemplar es en su meditación sobre la puesta en escena. La creación sobrepasa siempre a su creador, que no la puede controlar más que un instante, marcarla con su huella antes de ver cómo se aleja. [...] Más que ningún otro director, Preminger siente la fugacidad de las cosas, la complejidad de los seres y la necesidad de dominar las apariencias para hacerlas encajar en estructuras abstractas».

Mi intención consiste en seguir los razonamientos de estos ensayistas hasta llegar a una caracterización de la «puesta en escena» de Preminger que a su vez lo defina como «artista». Ian Cameron lo comparó con Antonioni. Rivette, en el fondo, se opuso a quienes defendían su flexibilidad ante la mirada del espectador cuando dijo que, en sus películas, «la compleja confluencia de personajes y situaciones, la red de conexiones y la arquitectura de relaciones forman un círculo de intercambios tan cerrado [que] la intervención del espectador no tiene cabida». Por mi parte, aspiro a demostrar que ambas posturas son conciliables con tal de que su síntesis proclame tanto una cierta manera de estar en el mundo como una determinada estrategia a la hora de representarlo. Como ha dicho recientemente Chris Fujiwara: «La condición para la existencia de la famosa "objetividad"

http://www.esnips.com/web/Moviola

de Preminger es que el mundo que describe sea totalmente artificial».

También la propia carrera de Preminger ha sido objeto de diversas especulaciones. Algunos afirman que su decadencia empieza con *Primera victoria* (1965). Otros se remontan a *El cardenal* (1963). *Tempestad sobre Washington* (1962) parece ser el límite para quienes creen en el Preminger *metteur en scène*, mientras que *Anatomía de un asesinato* supondría, para otros, el momento culminante en el que sus películas «negras» de los cuarenta y su creciente interés por un cine cada vez más alejado de los géneros convencionales llegan a una cima común. Los puristas se quedan en *Cara de ángel* (1952). Y los más exigentes no pasan de *Laura* (1946). ¿Qué ocurre con el cine de Preminger?

En principio, parece fácil establecer diversos cortes transversales en su filmografía. Dejando aparte una película desconocida, *Die Grosse Liebe* (1932), realizada en Alemania antes de emigrar a Estados Unidos, hay un primer período estrechamente ligado a la Twentieth Century Fox que empieza con *Under your spell* (1936) y termina con *Cartas envenenadas* (1951), con un interludio de silencio, que va desde 1937 a 1943, en el que se ve apartado de la profesión por sus desavenencias con Darryl F. Zanuck. Tras prestar sus servicios como mercenario de Howard Hugues en *Cara de ángel*, su paso a la producción independiente con *The Moon is Blue* (1953) inicia otra etapa que llega hasta *Porgy and Bess* (1959), realizada para Samuel Goldwyn, y en la que simultanea proyectos personales con otra serie de encargos: entre los primeros, *Carmen Jones* (1954), *El hombre del brazo de oro* (1955), *Saint Joan* (1957) y *Bonjour, tristesse* (1959); entre los segundos, *Río sin retorno* (1954) y *The Court Martial of Billy Mitchell* (1955), la primera para

http://www.esnips.com/web/Moviola

la Fox, la segunda para la Warner. En 1959, con *Anatomía de un asesinato*, empieza su época dorada como productor-director, que incluye también *Éxodo* (1960), *Tempestad sobre Washington*, *El cardenal* y *Primera victoria*. Y en 1967, con *El rapto de Bunny Lake*, da inicio a una serie de producciones más modestas, también más humildes, que lo llevan dando tumbos hasta su última película, *El factor humano*.

Pero todo es demasiado confuso como para encerrarse en los límites de esta visión cronológica e historicista. En la época de la Fox hay películas que coinciden, temática e incluso estilísticamente, con su fase de mayor independencia, mientras que otras se revelan menos personales, tan apegadas al espíritu de los tiempos como lo estarán, finalmente, *Skidoo* (1968) o *Dime que me amas, Junie Moon* (1970). En su período de transición, trabajos como *The Court Martial of Billy Mitchell* funcionan exactamente igual que otros postreros como *Rosebud* (1975), sobre todo en su intento de conjugar la inclinación personal y el instinto comercial. Que ello coincida o no con la pertenencia a una gran productora no tiene demasiada importancia, pues lo que más interesa en el caso de Preminger son las alianzas que establece consigo mismo y con su tiempo a la hora de proyectar una película. Por eso el hecho de que sus películas más complejas sean las que realiza entre 1959 y 1963, coincidiendo con su período de mayor libertad creativa, no es tanto un asunto de causa-efecto como el resultado de una suma de coincidencias.

Precisamente en 1963 se produce el gran fracaso comercial de *Cleopatra*, la película, también producida por la Fox, que empezó a rodar Rouben Mamoulian, que a su vez hizo lo propio en *Laura,* y de la que luego se responsabilizó por completo Joseph L. Mankiewicz, sin duda un acontecimiento que cambió el devenir de Hollywood. Este hecho podría proporcionar una cierta justificación a la siguiente

http://www.esnips.com/web/Moviola

afirmación: no es que el éxito artístico de Preminger a partir de entonces fuera una consecuencia directa de su independencia absoluta, sino que esa independencia era la situación idónea para un cineasta como Preminger a finales de los cincuenta y principios de los sesenta en Hollywood, lo cual es muy distinto. Cuando eso ya no fue así, desde 1965, la misma independencia ya no le fue de gran ayuda y empezó su declive. No hay cabida aquí para una explicación basada en los imponderables hollywoodienses, sobre todo dados los aciertos de Preminger en su época de la Fox e incluso con un productor como Howard Hugues. Pero tampoco ha lugar una justificación romántica respecto a una pérdida de inspiración repentina o una supuesta ansiedad por no perder el tren del nuevo Hollywood.

La tercera razón de la ambigüedad que obstaculiza una comprensión completa del caso Preminger viene dada, como ocurre con tantos otros realizadores del Hollywood «clásico», por la falsa transparencia de sus propias palabras, agravada en su caso por una conciencia malévola de los efectos que pueden provocar en el oyente. Cuando Ford o Hawks ocultan sus verdaderas intenciones tras declaraciones insustanciales, pueden hacerlo por pudor o hermetismo, quizá con el fin de construirse un personaje, pero nunca para labrar una mentira de la que el receptor deba extraer su propia verdad. Hitchcock, en cambio, juega ya un poco a eso, de lo cual se deduce que su famosa entrevista con Truffaut no sería más que un juego de máscaras que finaliza con una revelación mutua. Lang, otro vienés, es el maestro consumado en ese arte de la impostura como forma de vida y como discurso presuntamente autobiográfico. Y Preminger, digno sucesor, es el *metteur en scène* que ejerce de tal incluso cuando se enfrenta a una entrevista o escribe un texto sobre sí mismo.

http://www.esnips.com/web/Moviola

En su libro *Who the Devil Made It*, Peter Bogdanovich cuenta cómo el Alzheimer que sufrió Preminger al final de su vida le permitió, paradójicamente, ciertos resquicios de sinceridad. En una ocasión, cuando ya padecía la enfermedad, contestó elusivamente a una pregunta de Bogdanovich aduciendo un absoluto olvido al respecto. Luego, recordando otras ocasiones en que le había respondido lo mismo, añadió que esa vez sí era cierto. Su autobiografía, publicada en 1977, empieza así: «El 21 de octubre de 1935 celebré mi segundo aniversario». Preminger nació en 1906, por lo que ese inicio, justificado luego por tratarse del día en que conoció a Joseph M. Schenck, capitoste de la Fox que lo llevó a Hollywood, es un intento de rebajar la importancia de sus orígenes y sus principios en el mundo del espectáculo, acaecidos en Viena, su ciudad natal. De hecho, no empieza a hablar de ello hasta el capítulo cuarto, una manera como cualquier otra de subrayar su concepción del tiempo como una marea que confunde pasado y presente a veces en el mismo plano, uno de los temas principales de sus películas. Sin duda contagiado de este espíritu, el libro de entrevistas de Gerald Pratley mezcla, en su introducción, recuerdos pertenecientes a 1931, 1943, 1966 y 1970. ¿Cómo orientarse por esta jungla cronológica de tan profusa vegetación? Seguramente no ayudará demasiado saber que Preminger fijaba el inicio de su carrera no en el teatro, ni en su relación con el prestigioso director escénico Max Reinhardt, ni tampoco en sus primeras películas hollywoodienses, sino en el rodaje de *Laura*, una película que muchos ni siquiera consideran suya.

La protagonista de *Level Five* (1997), de Chris Marker, se llama Laura. No es casualidad, entre otras cosas porque en un momento determinado tararea el tema musical de la

http://www.esnips.com/web/Moviola

película de Preminger. El vínculo es inequívoco. Como el palimpsesto de Marker, *Laura* es una reflexión sobre la invención del pasado. Pero también sobre la tiranía del pasado. En una escena, el detective que interpreta Dana Andrews se queda dormido, fascinado, ante el retrato de Laura, una hermosa joven, presuntamente fallecida, convertida para él en una obsesión. Cuando despierta, Laura se materializa, viva, en la habitación: ha pasado el fin de semana en una cabaña aislada, sin noticias del mundo, y ni siquiera se ha enterado de que la daban por muerta. El detective muestra una cierta irritación, sobre todo porque ahora sus fantasías acerca de la muchacha desaparecida no tienen ninguna razón de ser. La melancolía respecto a un pasado que pudo ser y nunca será sólo se activa cuando el objeto de deseo es un cadáver.

Dice Santiago Vila en *Rouben Mamoulian: el estilo como resistencia,* donde propone al responsable de *El hombre y el monstruo* como autor de *Laura*: «El plurifacetismo de la heroína de *Laura* se entendería desde una representación compleja del ser humano, mientras que en *Cara de ángel*, Diana Tremayne oculta su *verdadera* personalidad: como existe *una verdad* —escondida tras la farsa del abogado— que, finalmente, triunfa, existe una *maldad* en la protagonista, bajo su apariencia ingenua. Diana es sujeto de su deseo —por su padre en primer lugar, por Mark secundariamente— y es, por ello, condenada. La defensa del abogado de *Cara de ángel* se basa en que no hay pruebas contra la pareja y que únicamente son sospechosos por haberse enamorado: "Si el amor es un crimen, son culpables". Pero, efectivamente, ella es culpable y ambos pagarán su crimen, por haberse enamorado. Luego el amor es, realmente, juzgado y condenado en el texto, así como la libertad y la iniciativa de la mujer. Por el contrario, el deseo circula libremente entre Laura y los personajes masculinos, siendo

http://www.esnips.com/web/Moviola

precisamente el celoso Waldo, que se obstina en reprimir esa libertad, el culpable, ajusticiado al final».

Por el contrario, Antonio Santamarina destaca «el clima de ambigüedad que envuelve al relato y que convierte, hasta casi la conclusión de las imágenes, en un ejercicio inútil, y poco relevante, descubrir la identidad del asesino. La posibilidad [...] de un final en el que Waldo terminase arrestado simplemente por el detective vendría a confirmar esta hipótesis y a corroborar, de paso, que, como en la mayoría de las ficciones criminales, la investigación desarrollada en las imágenes de *Laura* no es tanto un fin en sí misma como un pretexto para hablar de otros temas más importantes: el amor, la muerte, el paso del tiempo o los perfiles de una clase social en plena decadencia moral». Defender la autoría de Mamoulian en el caso de *Laura* puede que tenga una base analítica, incluso histórica, pero hay que ser consciente de que supone negar las razones de Preminger: como sus propias vivencias narradas por él mismo, como después tantas otras de sus películas, *Laura* es un relato contado hacia atrás en el que quizá tenga más importancia el pasado que el presente.

Precisamente en *Cara de ángel*, el rostro de Jean Simmons ejerce parecida atracción en otro hombre, en este caso Robert Mitchum. Pero Simmons no está muerta, aunque lo parezca: la impenetrabilidad de su mirada promete insondables abismos interiores. «Me gustaría saber qué se oculta tras esa cara bonita», le dice Mitchum.

La máscara es una de las grandes figuras retóricas del cine de Preminger, sobre todo en el caso de sus protagonistas femeninas. Pero no como lo es en el cine de Ingmar Bergman, por mencionar a otro cineasta de la ocultación y el disfraz. En *Persona* (1966), por ejemplo, la máscara cum-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ple un objetivo de identificación mutua. Como en un cuento de Borges, todos los hombres son el mismo hombre, todas las mujeres son la misma mujer, la condición humana es invariable en su devastadora soledad. Pero eso es ya una certeza, inexistente en las películas de Preminger. En *Buenos días, tristeza*, el plano final de Jean Seberg, reflejada en un espejo ante el que se desmaquilla tras una noche más de vacía frivolidad, es también como el rostro de Jean Simmons: a pesar de que Seberg nos lo ha contado todo acerca de las circunstancias que la han conducido a ese momento de desolación, seguimos sin saber qué se oculta «tras esa cara bonita».

Uno de los temas mayores del cine de Preminger es, a su vez, una de las cuestiones más importantes planteadas por las formas artísticas de representación en el mundo occidental: el convencimiento de que las cosas no son lo que parecen y de que, por lo tanto, el hecho de que el cine reproduzca la realidad visible no quiere decir que pueda penetrar en su esencia, sino únicamente que *quizá* sea capaz de llegar a dar alguna idea acerca de su apariencia. En otras palabras, nunca sabremos dónde está la verdad porque nunca sabremos cómo es —en realidad— la realidad.

Por eso el «cine negro» es uno de los géneros más frecuentados por el vienés. Por ejemplo, ese enigmático cuadro de *Laura* cuyo poder de fascinación desplaza literalmente al detective protagonista hasta otro nivel de realidad, confunde sus sentidos hasta hacerle dudar de los más elementales parámetros de la normalidad institucionalizada. O el pétreo Dana Andrews de *Al borde del peligro* (1950), en la que Preminger se adelanta en unos cuantos años a la turbadora ambigüedad del Fritz Lang de *Más allá de la duda* (1956) o *Mientras Nueva York duerme* (1956). O el personaje de Linda Darnell en *¿Ángel o diablo?* (1945), apropiado título español para una película en la que el mito de la

http://www.esnips.com/web/Moviola

«mujer fatal» va más allá de lo acostumbrado, ya no sólo la fémina escurridiza y malvada concebida como tormento psicológico del macho, sino el enigma hecho carne, la carne lujuriosa hecha enigma, el rostro de la actriz como insondable misterio.

Porque ése es el verdadero significado de lo que le dice Robert Mitchum a Jean Simmons en *Cara de ángel*. La cara tersa y amable de las apariencias, de eso que quiere hacerse pasar por realidad pero en el fondo no es más que una elegante fachada, una hermosa máscara que esconde la confusión, el caos. Pero también la cara más estereotipada de los géneros clásicos. La tenaz resistencia de Preminger a la hora de adscribir sus películas a códigos genéricos demasiado determinados hace que incluso sus *thrillers* de los cuarenta se deslicen continuamente por la tenue frontera que separa el cine negro del melodrama, el drama criminal de la película judicial, osada mixtura que alcanza su apogeo en *Anatomía de un asesinato*, a la vez culminación y aniquilación del género. Del mismo modo en que *Porgy y Bess* utiliza los esquemas del supermusical de la época —un caso ejemplar: *Oklahoma* (1955), de Fred Zinnemann— para acabar realizando una investigación sobre los espacios y los cuerpos, sobre la teatralidad en el cine y su relación con el objeto filmado, *Cara de ángel* es en principio una película de cine negro que se va convirtiendo poco a poco en el retrato de un rostro, o mejor, en la resoluta búsqueda de lo que puede haber detrás de un rostro.

Lo importante, entonces, es la irrupción de la pureza, de una especie de acercamiento a la verdad, esa verdad siempre oculta, que formalmente suele asimilarse a un acercamiento al abismo, identificando la esencia de lo real con lo innombrable, lo irrepresentable. Si el cine negro, tradicionalmente, es el universo del claroscuro, el territorio de la indefinición, esa zona muerta en la que la realidad no pare-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ce existir, o sólo existe entre las brumas de un simulacro, el de la jungla capitalista y el infierno urbano, el cine negro de Preminger añade a esa geografía un movimiento pendular según el cual es imposible alcanzar la verdad, pero hay que intentarlo, acercarse a ella, aunque eso suponga poner en peligro la propia estabilidad, tanto física como mental. Y eso quiere decir implicar al espectador, trasladarlo a un terreno movedizo en el que la aparente impasibilidad de la narración se ve súbita y repetidamente amenazada por vertiginosas invitaciones a penetrar en el viscoso corazón de la ficción. Al principio de *¿Ángel o diablo?*, el uso del punto de vista arrastra al público hacia el interior de la pantalla como si se encontrara inmerso en una espiral centrípeta: el conductor del autobús que se vuelve hacia la audiencia o la «persecución» de que es objeto el propio Dana Andrews por parte de la cámara, primero siguiéndolo por la espalda a su llegada a la ciudad, luego adoptando su perspectiva durante su primera visita a la cafetería donde conocerá a la misteriosa Linda Darnell, todo ello una sibilina invitación a penetrar en una ficción siempre resbaladiza y ambigua. En *Cara de ángel*, en cambio, esa introducción se convierte en arrebato, ya no tanto un ingreso en el mundo de lo incierto como una interpelación, una increpación respecto a lo que se está viendo: de esa manera, y no de otra, funcionan los *travellings* de acercamiento al rostro de Jean Simmons, muy repetidos a lo largo de la película, o ese momento devastador en que, durante el proceso, el abogado defensor va acercándose y alejándose de la cámara a medida que sus deducciones parecen también acercarse o alejarse de la verdad, movimientos de oscilación que en el fondo describen la imposibilidad del conocimiento absoluto.

Pero no sólo el género: también el propio cine, ese cine «clásico» cuyo estandarte principal sigue siendo la famosa «transparencia», la apariencia, la impresión de realidad des-

http://www.esnips.com/web/Moviola

tilada por las imágenes. ¿No será eso, sin embargo, simplemente el velo que cubre el artificio de la ficción, en el fondo lo único real, lo único que puede acercarnos a la verdad, aunque nunca lleguemos a sumergirnos en ella por pura incomparecencia? Volvamos a *Cara de ángel*, ahora a su principio y a su final. Una ambulancia que recorre una carretera desolada y llega a una mansión solitaria. Alguien que toca el claxon de un automóvil para llamar la atención de una casa que ya no habita nadie. Dos escenas sospechosamente parecidas a las que abren y cierran *¿Ángel o diablo?*, también protagonizadas por dos medios de transporte motorizados. Entrada y salida de la ficción, pero también contemplación de un hecho intrascendente, en apariencia mero recurso narrativo, que se convierte en aviso para navegantes: ese poderoso impulso, esa irrupción en otro mundo que es el cine, la proyección de una película, entendidos como búsqueda de la verdad, como buceo en las tripas de una representación paradójicamente organizada para destruir todas las máscaras de lo real, aunque quizá sólo se trate del mortecino sonido de un claxon llamando infructuosamente a las puertas de la realidad, desde los límites de una ficción ya agotada.

Hay otros cineastas que surgen de la órbita centroeuropea de aquellos años: Ernst Lubitsch y Fritz Lang, por ejemplo. De hecho, la relación entre Preminger y Lubitsch, o entre las filmografías de ambos, es fructífera. En 1945, recién estrenada *Laura,* Preminger se encarga de terminar *La zarina*, que había empezado a rodar Lubitsch. Sólo tres años después, en 1948, sucede lo mismo con *That Lady in Ermine*, aunque en esta ocasión a causa del fallecimiento de Lubitsch. Y en 1949 Preminger rueda *The Fan*, una nueva versión de *El abanico de Lady Windermere* (1925), la pelícu-

http://www.esnips.com/web/Moviola

la muda realizada por Lubitsch a partir de la obra de Oscar Wilde.

¿Qué tienen que ver las obras de los dos directores, más allá de estas afinidades laborales? Ninguna de las tres películas citadas se encuentra entre lo mejor de Preminger, que en esa misma época proporciona trabajos mucho más acabados, sobre todo los relacionados con el cine negro. Pero las tres comparten, por el contrario, algo más que su ambientación de época y su recreación de una Europa idealizada por la iconografía hollywoodiense. El juego de la simulación y la mascarada social, la opacidad del lenguaje y los engaños de la representación, confluyen en un sentimiento decadentista según el cual no sólo el mundo es un teatro, sino que el placer efímero puede ser la solución para romper su hechizo. *El diablo dijo no* (1943), de Lubitsch, trasluce esa filosofía. *Anatomía de un asesinato*, también.

¿Y qué hay de Lang? Tanto en sus películas realizadas en Alemania como en su etapa americana, la herencia idealista del Romanticismo germano es preponderante en su obra: vivimos en un mundo ilusorio que en realidad es una puesta en escena de la verdadera vida. Las ceremonias de la ocultación en las que se ven inmersos los protagonistas de *El doctor Mabuse* (1921) o *Más allá de la duda* (1956), *Los espías* (1928) o *Los aventureros de Moonfleet* (1955), los sitúan en universos fluctuantes sobre los que no tienen control alguno. En el caso de Preminger, en cambio, los espejismos mundanos absorben a sus pobladores hasta el punto de manipular también su voluntad: se trata de héroes que no pueden evitar desempeñar un papel activo en la representación que les ha tocado vivir. En *Más allá de la duda*, Dana Andrews es el demiurgo atrapado en su propia trampa, pero su intención no es formar parte del juego sino únicamente dirigirlo. En *Al borde del peligro*, Preminger utiliza justamente al mismo actor para dar la vuelta a la situación.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Primero, mata involuntariamente a un sospechoso. Pero luego ese hecho indeseado lo espolea hacia una representación de la que, por motivos que no vienen al caso, parece sentirse incluso orgulloso. Sea como fuere, una anciana, vecina del muerto, contempla sus idas y venidas con el cadáver como si estuviera en la platea de un teatro. Mientras para Lang el individuo no puede escapar a las redes del simulacro, en las películas de Preminger siente un cierto placer transitando entre los agujeros.

Sólo algunos ejemplos más para ratificar la dualidad típicamente centroeuropea del Preminger de aquellos años: el musical decimonónico *Centenial Summer* (1946) frente a la oscura trama criminal de *Vorágine* (1949), el colorista melodrama de época *Ambiciosa* (1947) ante la opaca negrura de *Cartas envenenadas*, basada en *Le corbeau* (1943) de Clouzot. El enfoque de Preminger puede que carezca del determinismo languiano, pero del mismo modo en que finalmente escapa del melancólico hedonismo lubitschiano. A medio camino, su estilo aparece tan distante de Hölderlin como de Strauss. Es, con Billy Wilder, el más americano de los cineastas vieneses. Pero, a la vez, sin olvidar nunca sus orígenes.

De *The Moon is Blue* a *The Court Martial of Billy Mitchell*, la carrera de Preminger se mueve entre los primeros síntomas de independencia y los últimos coletazos de su contrato con la Fox. Sin embargo, hay una evidente continuidad entre unos y otros, de manera que una película como *Río sin retorno*, en principio concebida para saldar definitivamente su deuda con Zanuck, es tan imprescindible, en el complejo *puzzle* de ese período, como *Carmen Jones*, que acabó distribuyendo Fox, o la propia *The Court Martial...*, un encargo de Warner Bros. Esta última anticipa, en muchos aspectos, tanto *Anatomía de un asesinato* como

http://www.esnips.com/web/Moviola

Tempestad sobre Washington, con lo cual, en principio, parece mucho más «premingeriana» que *Carmen Jones*, cuya correspondencia más directa sería *Porgy y Bess*, otra «ópera negra», esta vez producida por Goldwyn. En cuanto a *El hombre del brazo de oro* (1955), es la primera película que puede considerarse por completo perteneciente al Preminger «maduro»: comparte tema escabroso con *The Moon is Blue*, pero el estilo ya no se impone al contenido, sino que emana espontáneamente de él. Aunque Preminger se considerara un optimista, la lenta profundización que efectúan sus películas sobre los temas abordados revela estratos progresivamente sombríos de su personalidad.

Por ejemplo, *Río sin retorno* podría ser una película luminosa y radiante si no fuera porque su asunto es tan oscuro como la realidad que oculta: tras la serenidad del paisaje se agazapa una confusa red de sentimientos viciados. En realidad, como ocurre con la *Encubridora* (1952) de Lang, no se trata tanto de un *western* como de una deconstrucción del *western*, del mismo modo en que los *thrillers* de los cuarenta y los cincuenta son minuciosas descomposiciones del *film noir* o las superproducciones de principios de los sesenta acaban siendo miniaturas intimistas. *Río sin retorno* no es ninguna epopeya de aprendizaje, pues lo único que queda una vez transcurrida es el convencimiento de que cualquier hombre sería capaz de matar a otro por la espalda, como hizo Robert Mitchum una vez y como hace su hijo al final de la película para defenderlo. Como en *Laura* y *Cara de ángel*, el pasado es más importante que el presente, pero también aún más turbio e impenetrable. Y eso hace aún más inquietante la ausencia de *flashbacks*: incluso comparado con la corista que interpreta Marylin Monroe, el personaje incorporado por Mitchum es el más ambiguo de la película, con lo que *Río sin retorno* podría ser algo así como *Cara de ángel* al revés: la esfinge, aquí, se hace macho.

http://www.esnips.com/web/Moviola

En el otro extremo, *El hombre del brazo de oro* no ofrece una máscara femenina, sino dos. Eleanor Parker organiza la ficción a su conveniencia, se finge paralítica para no perder a Frank Sinatra, por otra parte atrapado en el submundo de la droga. Pero Kim Novak, con su expresión neutra y su rostro inmaculado, un adecuado puente entre la Jean Simmons de *Cara de ángel* y la Jean Seberg de *Saint Joan* y *Buenos días, tristeza*, disfraza su vulgaridad de altruismo y alcanza una santidad aún más dudosa que la de Juana de Arco. Al final, tras el suicidio de Parker, camina con Sinatra hacia nuevos horizontes, pero su expresión impasible contrasta con la patética mueca de dolor de su contrincante hasta el punto de que las simpatías del espectador se dividen irremisiblemente: la razón no está en ningún sitio. El largo plano inicial termina en un contraplano estremecedor: Sinatra contempla una escena que parece copiada de un museo de cera, su pasado no ha variado un ápice, las figuras que lo componían siguen en ese bar mugriento al que está asomando su mirada, esperando su reincorporación al juego. Sin embargo, no será él quien las ponga en escena.

Este concepto de la escenificación está también presente en *Carmen Jones*, pero aquí la referencia es el propio relato. En principio, la Carmen de la película es la continuación de las *femmes fatales* precedentes. No obstante, carece de su misterio, sólo localizado en la impenetrabilidad de alguna de sus decisiones. Más trascendental es el otro personaje femenino, la ex novia del soldado seducido por Carmen. Al principio, es ella quien nos guía hasta el centro de la ficción, de nuevo en un vehículo de cuatro ruedas: un desvencijado autobús que la lleva al campamento militar. En otra escena, esta vez de la parte final, su personaje vuelve a manipular a la audiencia, la introduce de nuevo en el núcleo del drama, una habitación en la que los personajes

http://www.esnips.com/web/Moviola

principales ponen en juego sus pasiones, y finalmente la expulsa de allí obligándola a seguir su canto de sirena. Como si certificara el forzoso hermetismo del relato, Preminger subraya las entradas y salidas, los rodeos en torno a una verdad inexpugnable. Musical que asume las pautas del género para poner en evidencia su condición de doble puesta en escena, como ocurrirá también en *Porgy y Bess* posteriormente, *Carmen Jones* se convierte en pura máscara con el fin de abolir todas las máscaras y mostrar el rostro del vacío.

Cuando Preminger se decide a penetrar en el pasado, aparece la figura retórica del *flashback* y se materializa el espectro de la muerte. Ello ocurre literalmente en *Saint Joan* y figuradamente en *Buenos días, tristeza.*

La primera empieza con una escena casi burlesca cuya verdadera dimensión sólo se revela al final. Carlos, rey de Francia, se despierta abruptamente de un sueño agitado. Mira a su alrededor, increpa a sus criados y, cuando regresa al lecho, se da de bruces con el fantasma de Juana, la doncella de Orleans que lo llevó al trono y luego fue condenada a la hoguera por hereje. A partir de ahí, empieza un *flashback* que se extenderá hasta la mitad de la película, un recurso inexistente en la obra original de George Bernard Shaw. La incorporación de Warwick, el inglés que influyó decisivamente en la ejecución de Juana, a la nómina espectral del rey propulsa el segundo salto atrás. Y en el desenlace, el oficial que fue compañero de armas de Juana, uno de sus jueces y el soldado que le dio una cruz en sus últimos momentos intervienen también en ese improvisado diálogo *post-mortem.* Finalmente, todos desaparecen de la escena, se desvanecen en el aire para dejar a Carlos solo con sus torturados pensamientos. La historia se narra desde un vacío que se llena progresivamente de sombras para después vol-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ver a su estado natural: una figura retórica muy propia de Preminger, que repetirá en varias de sus películas, como *Tempestad sobre Washington* o *El cardenal*, y que a su vez se identifica con los automóviles que introducen y arrancan al espectador de las ficciones de *¿Ángel o diablo?, Cara de ángel, Daisy Kenyon* (1947) o incluso *Éxodo*.

Desde el presente, un presente de muerte y desolación, se contempla el pasado como una representación en la que a su vez se producen diversas puestas en escena. En el caso de *Saint Joan* es muy importante el motivo de la vestimenta, de la apariencia. Desde el principio, Juana insiste en llevar ropas masculinas, y se corta el pelo «como un soldado». Ello le permitirá penetrar en la representación político-religiosa del poder, introducirse en un mundo de hombres, para poner en marcha su maquinaria. Paradójicamente, serán esas mismas vestimentas las que la conviertan de directora de escena en pobre comparsa y la conduzcan a la hoguera, cuando sean sus oponentes quienes ordenen el drama en forma de proceso judicial. Como en *Anatomía de un asesinato*, los formulismos legales deben seguir su curso, más allá de la realidad, que por su parte es también ambigua: Juana es a la vez una santa y una farsante, como Lee Remick podía ser una pobre chica inocente o una oscura *femme fatale*. Rivette dijo que Jean Simmons en *Cara de ángel* era ya Jean Seberg en *Buenos días, tristeza*. Y en *Saint Joan*, habría que añadir. Sólo hay que ver sus rasgos impolutos, sus ojos enormes vueltos al cielo, más allá del encuadre, más allá de la ficción, para enfrentarse de nuevo al enigma del rostro impenetrable.

Y otra vez el rostro de Seberg reflejado en el espejo, al final de *Buenos días, tristeza*: casi un plano de Mizoguchi, dijo también Rivette. Como en *Saint Joan*, la historia se es-

http://www.esnips.com/web/Moviola

tructura a través de varios *flashbacks* que reenvían a un pasado en el que todavía era posible construir una vida digna de ser vivida. El presente, en cambio, se dibuja en un blanco y negro muy contrastado, sin espacio para la esperanza. Y en este caso los fantasmas no aparecen como tales ante la persona que recuerda, sino que se ocultan en los entresijos de las falsas sonrisas y la alegría impostada. En *Saint Joan*, el recuerdo es colectivo, surge de la nada de un presente devastado. En *Buenos días, tristeza*, la conversión del pasado en imágenes pertenece a un solo enunciador.

Jean Seberg es la hija de David Niven. Ambos viven en París, donde comparten apartamento, y veranean en una lujosa villa de la Costa Azul. Aunque él es un mujeriego incorregible, y ella una adolescente consentida con más ganas de flirtear que de madurar, su complicidad no parece mostrar grieta alguna. Más que una relación filial, la suya es casi matrimonial. Por eso, a los ojos de Seberg, la intromisión de la atractiva Deborah Kerr, una vieja amiga de la familia que se propone pasar unos días de vacaciones en la finca, constituye toda una amenaza. Y cuando Niven, fascinado por la recién llegada, se deshaga de su más reciente amiguita, una más en su lista de conquistas anuales, e incluso haga planes de boda, Seberg empezará a percibir que el orden de su existencia empieza a resquebrajarse. Sólo cabrá, entonces, darle otra vuelta de tuerca a la puesta en escena con el fin, paradójicamente, de que nada cambie.

Hay un momento en esta película que bastaría para confirmar a Preminger como ese cineasta de la *mise en scène* por tantos alabado. Seberg ha desplegado un complejo dispositivo para que su padre vuelva a los brazos de su amiguita más joven y olvide a Kerr. Sin embargo, no puede evitar que ésta los descubra retozando sobre la hierba. Mientras Kerr observa a la pareja, Seberg observa a Kerr. En otras palabras, mientras Kerr contempla la puesta en esce-

http://www.esnips.com/web/Moviola

na organizada por Seberg, ésta tiene la ocasión de escrutar los efectos que su maquinación surte en Kerr. Lo que ve Kerr es a la vez verdad y mentira, pues es innegable que está sucediendo ante sus ojos, pero también que nada hubiera pasado de no ser por la malévola mediación de Seberg. Esta quiebra de los límites entre realidad y ficción es el motor de cualquier puesta en escena, espacio privilegiado donde la mentira se convierte en verdad y viceversa. Sin embargo, la mirada que intente dilucidar el estatuto de ese misterio está condenada al abismo del vacío, a la nada. Profundamente perturbada por lo que acaba de ver, Kerr se precipita a su coche y se lanza a una loca carrera por las costas circundantes. Y lo único que encuentra en su camino es, por supuesto, la muerte. De nuevo un automóvil arranca a los protagonistas de la ficción: a Kerr, literalmente; a los demás, arrastrándolos al blanco y negro de un presente marcado por la culpa y la obsesión.

Esta estructura de la caja china es muy habitual en el cine de Preminger, hasta el punto de que a veces se convierte en un trampantojo en el que no se sabe muy bien dónde está la verdad y dónde la mentira, dónde empieza la bondad y termina la maldad, qué separa a la santidad de la farsa. Seberg mira a Kerr que a su vez mira a Niven y su joven amiga. La película contempla el pasado desde el presente, pero del mismo modo en que en éste está incluido aquél, en aquél hay algo latente que nunca sale a la superficie: qué curso han seguido las relaciones entre padre e hija como para llegar a ese extremo de dependencia a mitad de camino entre el complejo de Electra y la sombra del incesto. Los vínculos filiales y el enigma de su naturaleza planean también por las películas de Preminger como un misterio irresoluble. Waldo Lydecker es como un padre para Laura. *Río sin retorno* ilustra, entre otras cosas, el intercambio de experiencias entre un padre y un hijo que no se han visto en

http://www.esnips.com/web/Moviola

mucho tiempo. *Éxodo* se estructura en buena parte a partir de una red de significados construida sobre el tema de la paternidad. En *Tempestad sobre Washington*, los hijos de Henry Fonda y Don Murray no pueden penetrar en los secretos que guardan celosamente sus padres. En *El cardenal*, la hija de la hermana del protagonista, como si fuera la suya propia, marca su destino indeleblemente. En *El rapto de Bunny Lake*, un hijo perdido, quizás inexistente, es el motor alrededor del cual gira la trama. Y en *El factor humano*, el hijo ilegítimo de Nicol Williamson es una presencia ominosa que domina la ficción desde un pasado también evocado en *flashbacks*. No es descabellado, ni consecuencia de embriaguez freudiana alguna, basar esta recurrencia sistemática en un episodio biográfico: en 1945, Gipsy Rose Lee tuvo un hijo de Preminger, Erik, con el que el realizador no pudo intimar hasta mucho después y que, curiosamente, sería el guionista de *Rosebud*. Tampoco es casualidad que Preminger dedique un capítulo entero de sus memorias a este episodio de su vida.

Los juicios, tan frecuentados por las películas del abogado Preminger, son también como una caja china. En una película de 1947, *Daisy Kenion*, el juicio ocupa una parcela mínima pero actúa como resonancia del resto de la trama. Joan Crawford duda entre dos hombres: Dana Andrews, rico pero casado, y Henry Fonda, que acaba de llegar de la guerra. Cada uno de ellos pone en escena sus estrategias para conseguirla, y al final gana Fonda: «Comparados conmigo sois dos críos», le dice a la chica convencido de su superioridad estratégica. No obstante, el placer del juego de la representación queda oscurecido frente a los fantasmas del pasado, inviolables: todos los personajes son misterios, máscaras que se miran entre sí. El espectador nunca cono-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cerá las obsesiones de Fonda, ni la vida anterior de la ambigua Crawford, ni sabrá qué condujo a Andrews a casarse con su mujer. La lucha contra el tiempo es la esencia de la puesta en escena.

Ello demuestra que Preminger sabía de sus posibilidades mucho antes de convertirse en productor independiente. Y que no es sólo *Laura* la película que puede demostrarlo. Si *Cara de ángel* contiene ya *Buenos días, tristeza,* es lógico pensar que *Daisy Kenion* sea ya como *Anatomía de un asesinato*. Esta película es la puesta en escena de una puesta en escena, el proceso judicial, en el que a su vez se dirimen cuestiones de otra representación que, en este caso, nunca veremos mostrada en *flashbacks*. La importancia del pasado está relacionada con el hecho de no haber visto algo, o de haberlo visto pero ya no poderlo ver. Arte pragmático de la inmediatez, el cine sólo ve lo que tiene ante sí, pero en esas apariencias vacilantes se resume todo: el presente y el pasado, la realidad y la ficción, la vida y la muerte. En lógico despliegue conceptual, la noción de «juicio» o de «proceso» se amplía para abrazar todo tipo de representación legal o institucional: las sesiones del Senado en *Tempestad sobre Washington*, los entresijos de la formación de un Estado de derecho en *Éxodo*, los intersticios de una ceremonia religiosa en *El cardenal*. Y a medida que crece la envergadura del acontecimiento, se hipertrofia también la implicación del individuo en esa gran maquinaria que van conformando sus relaciones con el entorno social: de la tragedia íntima de *Buenos días, tristeza* a la gran debacle personal e histórica de *El cardenal*, ese tramo de la filmografía de Preminger es un pavoroso *crescendo* sobre los demonios del hombre contemporáneo y las instituciones que ha creado.

No es casualidad que *Anatomía de un asesinato* sea la película preferida de muchos exégetas de Preminger, como

http://www.esnips.com/web/Moviola

Serge Daney. Las máscaras toman aquí múltiples formas. Nunca sabremos lo que ha sucedido de verdad con el matrimonio formado por Ben Gazzara y Lee Remick. Según su versión, ella ha sido violada por el libidinoso propietario de un bar al que él, luego, ha liquidado de un disparo. ¿Defensa propia? ¿Ofuscación mental? ¿Locura transitoria? ¿O bien las cosas ocurrieron de otro modo? La verdad es que resulta evidente que no se llevan muy bien, así que puede ser que ella estuviera flirteando más de la cuenta y él se pusiera celoso. Quien debe defender su inocencia es un abogado maduro, James Stewart, para quien éste es el primer caso importante en muchos años. El juicio es la mascarada que debe poner orden legal en todo este embrollo. Stewart se implicará hasta tal extremo en el asunto que llegará a creerse demasiado su papel. Y el pasado de todos esos seres, algunos de ellos tan despreciables como patéticos, constituirá el eje alrededor del cual girará un diálogo ininterrumpido que nunca habla del presente.

Pero hay otras máscaras. Como en *Cara de ángel*, hay un rostro de mujer enigmático y en apariencia tan vacío de significado como las fórmulas legales que se utilizan en el juicio: es la hija del hombre asesinado, a quien todo el mundo cree su amante. Portadora de un secreto innombrable, es como la metáfora de la propia película: cuando, al final, la esfinge se decide inopinadamente a declarar en el juicio, la trama se desanuda pero no se aclara. La nebulosa del pasado de todos los personajes es demasiado espesa como para desvanecerse en un instante. La vida es una mentira que se crea y se recrea a sí misma en los entresijos de una cotidianidad organizada legalmente. Y su dudosa verdad sólo puede proceder de una legitimación institucional que, al fin y a la postre, nunca supone la felicidad para los individuos que han participado en ella. Si acaso, sólo una cierta sabiduría, a veces demasiado dolorosa como para resultar compensadora.

http://www.esnips.com/web/Moviola

En la última escena de *Anatomía de un asesinato*, Stewart y su ayudante visitan el camping donde vivían Gazzara y Remick para reclamarles sus honorarios, pero ellos han desaparecido, dejando tras de sí una botella de ginebra vacía y una zapatilla de mujer colgando sobre una papelera. Los restos de la representación son también los despojos de un pasado en el que mejor no penetrar.

Dice Sylvie Pierre en un emocionado recuerdo de Daney publicado en la revista *Trafic*: «Serge amaba, más que ninguna, entre las miles de películas que había visto en toda su vida, y entre los centenares que volvía a ver una y otra vez, *Anatomía de un asesinato* [...], cuyo protagonista, James Stewart, representaba sin duda para él una figura de identificación privilegiada: tanta era la inteligencia de ese abogado de espíritu crítico, por supuesto, pero también lleno de autoridad, más que de prestigio social, una especie de Kant de la sutileza jurídica, melancólico, sensible, vulnerable, púdico, pero también, en la misma medida que todo esto, con muy mal carácter». Y Michel Legrand: «[Con *Anatomía de un asesinato*] Preminger enlaza con algunos de los temas visuales de *Laura*, incluso de *¿Ángel o diablo?*, considerando la relación padre-hijo desde un punto de vista positivo y arrancando a muchos de sus personajes, sobre todo a James Stewart, a su tendencia autodestructiva. Es una tragedia optimista...». Quizá sí. Quizá Stewart, en esta película, tampoco salga tan malparado en su empeño: luchar contra el tiempo y detenerlo, convocar el pasado para conjurarlo. Y por eso *Anatomía de un asesinato* es el himno de una cierta cinefilia inocente, que no estúpida: como le sucedía con *Moonfleet*, de Lang, a Daney seguro que le fascinaba esa figura paterna capaz de guiar al espectador por los entresijos de una ficción sin límites.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Tempestad sobre Washington puede considerarse la continuación natural de *Anatomía de un asesinato*. En lugar del proceso, la gran maquinaria política estadounidense condensada en una de sus manifestaciones más extremas: la elección de un secretario de Estado. Y en lugar de abogados y acusados, un enjambre de discursos e intrigas que encubren idéntico mecanismo: cómo ocultar la inanidad de todo eso tras la retórica de las palabras. Lo malo es que, en esa estructura de cajas chinas tan cara a Preminger, tras las palabras se esconden sus consecuencias, y éstas casi siempre resultan letales para quienes deben sufrirlas. *Tempestad sobre Washington* es la más compleja, desde el punto de vista estructural, de las películas de Preminger no porque su construcción sea especialmente sinuosa, sino porque tras sus imágenes límpidas, cristalinas, reaparecen una y otra vez los fantasmas del pasado, la sombra de la legalidad voraz proyectada sobre una realidad indefensa, el forcejeo del poder en los márgenes de la vida privada... Al final, todos los esfuerzos, todas las muertes, todos los sufrimientos que ha costado el proceso se disuelven en una sala vacía. El candidato no es elegido, todo sigue su curso como antes, pero la sucesión de puestas en escena ha desgastado hasta tal punto la convivencia que ni siquiera la muerte logra humanizar el mecanismo.

Cualquier sociedad que pretenda vivir exclusivamente en el presente está condenada a enfrentarse con su pasado. El senador sureño Charles Laughton apela continuamente a la tradición. Henry Fonda, el candidato, cree que esa tradición debe interpretarse de un modo más flexible, pero a su vez es también víctima de su pasado, de sus veleidades comunistas. Don Murray, el presidente de la comisión que debe juzgar la idoneidad de Fonda, ha conseguido una estabilidad familiar y profesional que, de pronto, se ve alterada por la salida a la luz de un episodio homosexual de su ju-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ventud. El descubrimiento de los frágiles hilos que sustentan la realidad diaria provoca su desmoronamiento, la puesta en duda de su escenografía. Por ejemplo, los senadores, después de cenar amigablemente, juegan a las cartas. Una llamada telefónica anuncia el suicidio de Murray, incapaz de soportar la revelación. Poco a poco, los jugadores abandonan la mesa, cabizbajos, mientras Laughton fuma su cigarrillo, aún sentado, y Preminger le dedica un *travelling* de acercamiento. El vacío y la nada tras la muerte que sucede a la materialización del pasado.

En la escena final, sucede al revés. La muerte del presidente provoca la disolución de la farsa y la reaparición, en la sala vacía, ya no sólo de los hechos pretéritos que la han modificado, sino también de aquellos que se han desarrollado en la película ante los ojos del espectador y que, en ese momento, son ya también pasado. El trampantojo es abismal. Y, en concreto, las dos víctimas propiciatorias de todo el mecanismo puesto en marcha para la ocasión surgen como espectros en ese crepúsculo del sentido. Don Murray muere dos veces: por suicidio y por el desprecio que su sacrificio merece para los detentadores de un poder depredador. Y Burgess Meredith, el compañero de viaje de Fonda, lo hace en tres ocasiones, aunque permanezca vivo, se supone, al término de la ficción: primero, en el tiempo pretérito evocado por las sesiones de la comisión, cuando fue humillado por la célula comunista en la que participaba Fonda; segundo, en el momento mismo de su declaración, cuando se descubren sus mentiras; y tercero, al final, en la sala vacía, cuando la clausura impuesta por el poder reduce a escombros no sólo toda ambición, sino igualmente toda dignidad. La muerte también puede producirse en vida, como le sucede a Jean Seberg en *Buenos días, tristeza.* Y la vida es una sucesión de pérdidas enmascaradas por la gran puesta en escena del vacío.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Además de una película sobre la fundación del Estado israelí, *Éxodo* es un relato sobre la Segunda Guerra Mundial. Los acontecimientos políticos y militares que se describen son consecuencia directa de la contienda, y todos los personajes están marcados por ella. Por supuesto, el pueblo judío, recién salido del Holocausto, pero también cada individualidad, cada una de las vidas que se entrecruzan en la trama. Paul Newman es el líder que perdió a su novia y debe mediar entre su padre (Lee J. Cobb) y su tío (David Opatoshu), el primero partidario de la solución pacífica, el segundo cabecilla de una red terrorista. June Heywood visita a su padre, que vegeta en una residencia, y se resiste a empezar una nueva vida en Estados Unidos, quizá porque el único futuro que acepta es la convivencia constante con el pasado. El aguerrido Sal Mineo, deseoso de unirse al grupo de Opatoshu, debe pasar previamente por una humillante sesión de tortura psicológica que lo devuelve a su pasado traumático en un campo de concentración. El palestino amigo de Newman paga con su vida sus vínculos juveniles. Y Eva Marie Saint, la norteamericana que actúa como guía del espectador por tan procelosa geografía humana, está también obsesionada por la muerte de su marido, fotógrafo, en cierto episodio bélico.

La película, como el pasado, tiene su origen en la muerte y se dirige hacia la muerte. Muchos se quedan en el camino: el médico del barco en el que los judíos viajan a Palestina, el personaje de David Opatoshu... Al final, Heywood y el árabe son enterrados en la misma tumba en lo que parece un acto de hermanamiento cultural, en el fondo un preludio de lo desconocido que está por venir y que, sin duda, no será muy distinto de los acontecimientos precedentes. El paso del hombre por el mundo es un círculo sin fin en el que se confunden pasado y presente, vida y muerte, en un carrusel incesante. *Éxodo* se inicia con un vehículo que parte al des-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cubrimiento de una realidad desconocida y termina con varios camiones que, tras el entierro, se dirigen de nuevo a la lucha, como si nada hubiera cambiado desde la guerra. Más que un relato de aprendizaje relativo al personaje de Eva Marie Saint, la película es, otra vez, la biografía de un escenario que se vacía a medida que evolucionan sus pobladores.

La soledad de cada uno de estos personajes pretende redimirse mediante el simulacro de las relaciones familiares o, más estrictamente, filiales. Al principio, todos parecen surgir de la nada, sin pasado ni vínculo alguno. A medida que avanza la narración, poco a poco se forma un árbol genealógico de innumerables ramificaciones, por otro lado siempre truncadas. Eva Marie Saint ha perdido a su marido y pretende convertir a June Heywood en su hija, pero ésta prefiere el sacrificio por la nueva patria. Sal Mineo vio morir a los suyos en el campo de concentración y ahora quiere encontrar una familia en la célula terrorista, una esposa en Heywood. Paul Newman alimenta su obsesión por un Israel libre entendiéndolo como sustitutivo de una familia desunida. El encuentro entre los dos hermanos, su padre y su tío, separados por la ideología, es emocionante, pero en absoluto fructífero. La despedida que Newman le dedica a su tío muerto refleja también la tristeza de una separación definitiva. Y, al final, cuando Saint y Newman se alejan juntos, con el resto de los patriotas que vuelven a la lucha, no se trata tanto de la formación de una pareja como de un intento de liberación.

Esta minuciosidad arranca a la ficción de su vertiente más narrativa, novelesca o melodramática, y la sitúa de nuevo en una enrevesada estructura de cajas chinas. La estructura presenta varios bloques que no se suceden uno a otro, sino que más bien van de lo general a lo particular. El primero de ellos concluye con la liberación del Exodus, el barco que llevará a los judíos a Palestina, y es el más épico, el

http://www.esnips.com/web/Moviola

que se acerca más a la descripción de una gesta colectiva. El segundo amplía la nómina relacional y familiar, pero reduce la dramaturgia a una serie de personajes todos ellos vinculados entre sí, culminando con el asalto a la prisión que incluye en una misma coreografía todas las tendencias, todos los personajes. El tercero se dispersa en diversos actos violentos, recrudecidos en cada ocasión, que explotan en la escena final del funeral para partir en nuevas direcciones insospechadas que la película ya no seguirá. El cantar de gesta se refleja en el drama íntimo del mismo modo en que el pasado reverbera en el presente, la vida lleva en sí misma semillas de muerte y los rostros ocultan deseos secretos.

Como en *El cardenal*, la historia deja a su paso cadáveres y amargura. Como en *Tempestad sobre Washington*, los mecanismos del poder, por incipiente que sea, exigen el sacrificio de los inocentes. Y como en *Buenos días, tristeza*, el presente no tiene esperanza. En *Éxodo* no hay héroes completamente positivos, pues todos ellos condicionan su comportamiento a una inversión de futuro. Newman es altivo e inflexible al igual que su padre, Cobb. Por su parte, Mineo es demasiado impulsivo, sacrifica sus sentimientos a la purga de un pecado inconfesable. En este contexto, Opatoshu muestra una paz interior que contrasta con sus métodos políticos, lo cual tampoco lo redime. Preminger fue acusado, desde algunos sectores, de justificar el terrorismo. Quizá lo haga, pero de la misma manera en que lamenta la muerte final de Heywood: ambos forman parte de un universo en el que todo, desde las relaciones familiares hasta la formación de un Estado, está sometido a una continua degradación que asfixia, tiraniza e incluso puede llegar a aniquilar todo rastro de conciencia individual. Resucitados de entre los muertos, «lazarianos», los personajes de Preminger, como los de Alain Resnais, parecen haber asumido esa condición que describía Roland Barthes a partir de la lite-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ratura de Jean Cayrol: «Su herencia ambigua de terror y exaltación, de embriaguez y desapego; su soledad, colocada a su alrededor como un traje que protege de los golpes crueles del mundo exterior; su mirada que nubla todo espectáculo, todo ser que se sitúe delante de él; y, finalmente, su necesidad de amor, necesidad loca, inimaginable e incluso desesperada».

El cardenal también se estructura según la lógica del *flashback*. Como en *Buenos días, tristeza*, un personaje recuerda las circunstancias que lo han llevado a su situación actual. A diferencia de esa película, sin embargo, el protagonista no vive un presente desolado, sino más bien halagüeño: será ordenado cardenal en el curso de la ceremonia que se inicia con la trama. Los saltos atrás, el peso del pasado que poco a poco se desparrama por la ficción, se encargarán de negar esa primera evidencia.

En la primera escena, la curia eclesiástica se concentra en un determinado espacio para iniciar el rito de la representación. En la escena final, abandona poco a poco la estancia hasta dejarla vacía: como en *Anatomía de un asesinato,* como en *Tempestad sobre Washington,* como en *Éxodo,* incluso como en *Cara de ángel*, el lugar desde el que se narra es un vacío provisionalmente llenado por actores de un drama cuyos hilos no detentan. El presente, una vez más, contiene en sí mismo su propia carga pretérita. Y en esta ocasión las máscaras y los disfraces tienen más importancia que nunca. Durante su crisis de fe, en Viena, Tom Tryon se plantea dejar definitivamente el sacerdocio y asumir su amor por Romy Schneider. En su pequeño apartamento, frente al espejo, compara su ropa de seglar con la religiosa. En el plano siguiente, aparece en el café en el que suele verse con su amiga, de pie ante la cristalera, con su vestimenta

http://www.esnips.com/web/Moviola

de sacerdote, mientras ella lo observa, desolada, desde el otro lado. En una escena anterior, la cámara se había quedado en el exterior mientras ellos dos, aún con la embriaguez del enamoramiento, conversaban animadamente en el interior. Los hombres no son nada sin sus máscaras cotidianas, de la misma manera en que los espacios tampoco lo son sin esos mismos hombres.

Más que en ninguna otra película de Preminger, en *El cardenal* esa apoteosis del vacío y del disfraz está estrechamente ligada al devenir histórico. El argumento atraviesa distintas épocas para regresar al presente, en un círculo sólo sesgado por una vuelta al momento de la rememoración situada en la parte central, mediante un fundido que une inextricablemente el rostro de Tryon en el pasado y su apariencia actual. En el último retorno al lugar de la enunciación subjetiva, ya no es su propio rostro, sino el de Romy Schneider el que se funde con el de Tryon para conducirlo a su deriva final: un rostro enmarcado entre los barrotes de una cárcel, como en el fondo, metafóricamente, se encuentra también Tryon. La historia, implacable, condena a sus protagonistas al vacío, se mira en el espejo de sus representaciones para construirse a sí misma dejando en la cuneta a las víctimas propiciatorias. La hermana de Tryon, Carol Linley, muere en el curso de un aborto porque él no es capaz de distanciar su máscara pública de su persona privada. El sacerdote interpretado por Burgess Meredith se consume poco a poco hasta diluirse en la nada, en los basureros del poder. Romy Schneider, el centro de todo este universo de falsos reflejos, acepta su condena para que Tryon no pueda redimirla. Y este último sobrelleva su fracaso como si fuera un triunfo, como si aceptara gustoso la moral del sacrificio que le impone su religión y cuya figuración más gráfica se produce en el momento en que es flagelado por miembros del Klu Klux Klan.

http://www.esnips.com/web/Moviola

La relación entre la historia colectiva y la privada constituye, en las películas «épicas» de Preminger, el origen de todo drama. En *El cardenal*, los vínculos familiares desencadenan el principio del fin para el personaje principal. La muerte de su hermana se materializa fantasmagóricamente en sus relaciones con Romy Schneider, que también finalizan con su martirio sacrificial. Y el único episodio que puede aparecer aislado en la arquitectura de la película, el que transcurre en el sur de Estados Unidos con el tema racial como trasfondo, es en realidad su metáfora máxima: lo que consigue Tryon allí no es una redención sino su caricatura, rematada por el hecho de que uno de sus verdugos se erija al fin en su salvador. Se trata de bloques secuenciales cuyo engarce va mucho más allá de lo episódico, y por lo tanto de lo novelesco. Lo que persigue Preminger es otra dimensión del drama en la que la representación finja banalizarse, sobre todo respecto a la pureza prístina de *Anatomía de un asesinato* y *Tempestad sobre Washington*, con el fin de forzar sus propios límites. *El cardenal* se estrenó en el mismo año que *Cleopatra*, en una época en que el cine americano debía elegir entre la continuidad o una renovación que nunca llegó.

Los títulos de crédito de *El cardenal* muestran una figura humana diminuta, la del propio protagonista, subiendo y bajando escaleras monumentales, atravesando claustros abovedados, encogida bajo una luminosidad cósmica. La sinuosidad del cuerpo humano se sitúa frente a la rigidez de la línea recta u oblicua, la acumulación de perspectivas en fuga o la sucesión de trazados paralelos. Al mismo tiempo, el hombre avanza, aparentemente imparable, pero lo que parecen *raccords* son en realidad rupturas: la figura en cuestión va y viene por espacios que, al cabo, no la conducen a ninguna parte. He aquí una alusión combinada tanto a una

http://www.esnips.com/web/Moviola

determinada abstracción que podría justificar la famosa «frialdad» de Preminger, como al fluir del relato que la alberga, en apariencia lineal pero siempre discontinuo.

Los créditos ideados por Saul Bass para las películas de Preminger desde *Carmen Jones* hasta *El factor humano*, con pocas excepciones en el ínterin, parten de esta oposición para desplegar una rica parafernalia de significados. La metonimia, tradicionalmente, es una figura retórica que se utiliza en literatura para designar el todo a través de la parte: cuando se habla de las canas para referirse a la vejez, por ejemplo. En *El hombre del brazo de oro* y *Anatomía de un asesinato*, *Buenos días, tristeza* y *Saint Joan,* la estilización figurativa resume el tema y la trama a través de un logotipo elaborado con unos pocos trazos: una mano crispada, un cuerpo yacente, una máscara llorosa, una espada rota. Al igual que en *El cardenal*, en *Tempestad sobre Washington* esa estrategia se refiere a cuestiones narrativas. La cúpula del Capitolio se abre al principio y se cierra al final vomitando y engullendo los títulos, inaugurando y clausurando la ficción. En *Carmen Jones* y *Éxodo*, la narración es una llama que se consume a sí misma. Como metonimia del relato, estas resoluciones gráficas aluden a la dificultad de Preminger para conciliar las exigencias de Hollywood como sistema industrial y su peculiar lenguaje. Como metonimia temática, trasladan esa tensión a una visión existencial: la puesta en escena como metonimia de la realidad, el presente como metonimia del pasado, la vida como metonimia de otra vida que podría no ser un simple simulacro. En el caso de Preminger, sin embargo, la gélida abstracción sustituye a las brumas románticas y su cine acaba pareciéndose más a un diseño de Mies van der Rohe que a una ópera de Wagner: la tradición centroeuropea pasada por el pragmatismo americano, la puesta en escena de la vida como terreno en el que aún es posible la intervención humana, aunque sea para colapsarla.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Los títulos de *Saint Joan* muestran decenas de péndulos recorriendo la pantalla de un lado a otro, símbolo de un tiempo inexorable. Pero también metáfora de una vacilación: entre un extremo y otro, no hay lugar donde detenerse, como también le ocurre a la figura inicial de *El cardenal.* Al igual que la narración manierista no tiene un centro fijo desde el cual desplegarse, el hombre contemporáneo es errante por naturaleza, pero su vagabundeo se limita a dos fronteras perfectamente trazadas cuyos límites no puede traspasar. Un reloj de péndulo es uno de los protagonistas principales de *Laura*, como destaca Santamarina en su estudio de la película. El movimiento pendular, ya se ha visto, es la esencia de muchos de sus dramas, incluidas sus películas «negras» de los cuarenta y los cincuenta: ese acercamiento a la verdad que vuelve atrás en el momento del contacto. En *El cardenal,* tanto el deambular inicial del personaje como las campanas que repican en primer plano dibujan una trayectoria parecida. Y *El factor humano*, su última película, termina con un auricular telefónico balanceándose de un lado a otro de la pantalla, como un péndulo. La última imagen del cine de Preminger es la metonimia de un desconcierto narrativo y vital.

Los títulos finales de *El rapto de Bunny Lake* terminan con una mano que cubre con cuidado un fragmento de la imagen, cerrando definitivamente el paso a cualquier atisbo de ficción. Se trata, pues, de un cierre externo a la narración. Minutos antes, en el curso de la película, la planificación típica del cine de Preminger, amplia y distanciada, se ha visto rota por la irrupción de un par de primeros planos angustiosos: Keir Dullea, el secuestrador de Bunny a la vez que su tío, muestra su verdadero rostro al espectador con énfasis truculento. En su ilustración de esa historia de un

http://www.esnips.com/web/Moviola

secuestro del hijo de una madre soltera por parte de su propio tío, la película ostenta todos los motivos visuales y temáticos del cine de Preminger, desde la omnipresencia del pasado hasta la turbulencia de las relaciones familiares, pasando por la intransitividad del rostro visto como máscara. Sin embargo, este último pierde su ambigüedad cuando la cámara se acerca a él e intenta definirlo. Paradójicamente, cuando la metonimia se hace explícita, cuando el movimiento del péndulo es demasiado extremo, se pierde el equilibrio. Si no hay un contexto lo suficientemente amplio como para insertarla con comodidad, esa estrategia se convierte en artificio.

Eso es lo que ocurre en el cine de Preminger a partir de la segunda mitad de *El rapto de Bunny Lake. La noche deseada, Skidoo, Dime que me amas, Junie Moon, Extraña amistad* y *Rosebud* ya no tienen nada que ver con sus predecesoras, parecen realizadas por otro hombre. Se pueden encontrar los mismos temas, pero no su visualización, lo cual es como regresar al Preminger de los cuarenta, a su indefinición entre los proyectos asumidos y los no asumidos, sólo que ahora con un sesgo muy distinto: ya no se trata de la lucha entre grandes productoras e iniciativas independientes, sino de la impotencia de unas formas para hacer frente a unos determinados tipos de evolución social y, por lo tanto, estética, que afectan decisivamente a un arte industrial como es el cine americano. *Primera victoria* es la película-puente entre la rotundidad de *El cardenal* y el nuevo rumbo que toman los acontecimientos a partir de *Skidoo.* Curiosamente, en esa misma época se producen en el mundo artístico estadounidense una serie de convulsiones que propician el declive del pop-art: el propio Andy Warhol pasa de las sopas Campbell y las botellas de Coca-Cola a películas como *Sleep* (1963). En su apogeo, Roy Lichtenstein había dicho: «Una vez que estoy comprometido con una pintura, pienso en ella

http://www.esnips.com/web/Moviola

como una abstracción». Y no creo que haya mejor definición de las películas realizadas por Preminger entre mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta que esta pequeña disertación de Simon Wilson sobre el pop: «No sólo el motivo era de un nuevo tipo; su presentación fue a menudo [...] asombrosamente literal: se parecía al objeto real como jamás había sucedido en la historia del arte. El resultado fue una especie de arte que combinaba lo abstracto y lo figurativo de una manera bastante novedosa: era realismo, pero hecho a la luz y con pleno conocimiento de todo lo que había ocurrido en el arte moderno desde los tiempos de Courbet».

El hecho de que sea en 1979, con *El factor humano*, cuando Preminger recupera el hilo perdido en *El cardenal* significa que sólo entonces, una vez superados los aires del llamado «Nuevo Cine Americano», o si lo prefieren del hiperrealismo, se dieron de nuevo las circunstancias adecuadas para ello. Es la misma época en que Billy Wilder rueda *Fedora* (1978) y Vincente Minnelli *Nina* (1976), por ejemplo. O aquella en que Ben Nicholson pinta sus obras finales. Precisamente Nicholson es el pintor escogido por Graham Greene para que, en su novela *El factor humano*, represente gráficamente el aislamiento y la desolación del mundo contemporáneo a través de una especie de cajas chinas expuestas no en abismo, privilegio del cine, sino horizontalmente. Preminger, en su película, sustituye a Nicholson por Mondrian, seguramente porque es más conocido, o por decisión del guionista Tom Stoppard, pero también en un acto característico de sus juegos de ocultación. Sea como fuere, las «cajitas» que tan bien describe el médico de *El factor humano* vuelven a convertir en metáfora el gusto premingeriano por la condición humana contemporánea, com-

http://www.esnips.com/web/Moviola

pletando un emotivo retablo histórico del siglo xx: las postrimerías de la guerra fría se añaden así al nazismo, a la Segunda Guerra Mundial, a la fundación del Estado de Israel, a los años del milagro económico, a la era Kennedy... Pero en el énfasis puesto en la desaparición de los individuos en el marasmo de las representaciones del poder, en la emotividad con que describe la indefensión humana frente a la dictadura del pasado y la ambigüedad de los lazos familiares, en la recuperación de todos esos temas en el marco abstracto y despojado de una puesta en escena geométrica, Preminger supera la simple crónica para adentrarse en una nueva forma de relato, iniciado en *El cardenal*, que no tuvo oportunidad de continuar.

Dicen Giulia Carluccio y Linda Cena en su estudio sobre Preminger, en el apartado dedicado a *Buenos días, tristeza*: «A este propósito se puede recordar que el Truffaut crítico de *Cahiers* sugirió que la Sagan, de algún modo, se había basado en *Cara de ángel* para su novela (publicada en 1954), de la que a su vez Preminger extraerá la película citada tres años más tarde: existiría, pues, un recorrido Preminger-Sagan-Preminger. Por nuestra parte, debemos añadir que el final de *Jules y Jim*, de Henri-Pierre Roché (publicada en 1953) —fielmente retomado en la película homónima de Truffaut, de 1960—, recuerda también al de *Cara de ángel*, con el suicidio-homicidio en automóvil, en ambos casos propiciado por el personaje femenino. Así, el juego del parentesco se amplía. Si recordamos también que Godard sostuvo que *Al final de la escapada* empieza donde termina *Buenos días, tristeza*, mediante el trámite de Jean Seberg, esta especie de árbol genealógico empieza a ser ya no sólo sugerente sino también muy instructivo. Demuestra la modernidad del cine de Preminger, que dos críticos-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cinéfilos-directores como Truffaut y Godard supieron comprender plenamente». ¿Hace falta añadir que otro convidado de piedra de esta modernidad evanescente, Hitchcock, pasó un testigo llamado Ingrid Bergman a su colega transoceánico Roberto Rossellini?

Los títulos de Saul Bass para *El factor humano* siguen el hilo de un teléfono hasta llegar al auricular. La espiral del cable recuerda, inevitablemente, la de los créditos de *Vértigo* (1958), que Bass elaboró para Hitchcock. En su desnuda elocuencia, *El factor humano* tiene muchos puntos de contacto con el escéptico nihilismo de *Topaz* (1969). Y también con el de *Alerta: misiles* (1978), de Robert Aldrich, para quien Bass diseñó igualmente los créditos de *Attack* (1956) y *The Big Knife* (1955). Los círculos se cierran. Tanto Hitchcock como Aldrich comparten con Preminger la búsqueda de un arte cuya aparente nitidez logre ocultar la descripción de las fuerzas oscuras, implacables, que rigen la vida contemporánea. Los tres realizaron sus películas más densas en una época en la que esas fuerzas adquirían una apariencia cada vez más inextricable. Y Preminger, en concreto, logró plasmarlas con el estilo más misterioso de todos: ese rostro transparente de las apariencias en cuyo interior toda turbulencia es posible, esa capacidad para el «atributo metafórico» —en expresión de Arthur Danto referida precisamente a Warhol— que consigue lo que las obras de arte siempre han conseguido: «Exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes».

Capítulo 4

Edgar Allan Poe según Roger Corman: el realismo posible

«La brevedad de los textos de Poe no era mi única preocupación en aquella época —dice en sus peculiares memorias Samuel Z. Arkoff, el productor de todas las películas de Roger Corman basadas en obras de Edgar Allan Poe—. "AIP [American International Pictures, su productora] siempre ha hecho aparecer monstruos o animales en sus películas para atraer al público", dije, "y Poe no los utiliza en sus historias. ¿De dónde vamos a sacar un monstruo?" Roger [Corman] tenía la respuesta: "En *La caída de la casa Usher*", afirmó, "¡la casa es el monstruo! ¿Te das cuenta? ¡Es la casa!". Pensé que Roger se estaba acercando a la verdad, pero quería ver si su idea podía funcionar. Y avanzado el rodaje, me convencí de que así era. Le pidió a Vincent Price que recitara un par de líneas que había escrito en el último momento: "¡La casa vive! ¡La casa respira!". Vincent no tenía ni idea de lo que significaba aquello. "¡No importa lo que signifique!", le dijo Roger, "Debemos incluirlas para que Sam [Arkoff] esté contento".»

Dejando aparte el lado jocoso de la historia, esta anécdota resulta significativa por varios conceptos. Primero, refleja un cambio de dirección trascendental en la historia del cine de terror. Segundo, fundamenta ese giro en la desapa-

http://www.esnips.com/web/Moviola

rición del monstruo como figura terrorífica por excelencia. Tercero, traslada las fuentes del horror al contexto, promueve la inquietud desde una perspectiva más interiorizada. Y, en fin, como consecuencia de todo eso, promulga una actitud más realista respecto al género, observa al hombre como producto del decorado y el ambiente. Si a ello se añade que la primera de las adaptaciones de Edgar Allan Poe realizadas por Corman y AIP, precisamente *La caída de la casa Usher* (1960), coincide en el tiempo con otros hitos revolucionarios del cine de terror, trátese de Terence Fisher o Mario Bava, entonces es indudable que algo estaba ocurriendo en el terreno en cuestión durante aquellos años.

En efecto, es curioso que las películas más renovadoras de esta corriente aparezcan al mismo tiempo que las primeras muestras significativas de los nuevos cines, de Godard a Reisz pasando por Pasolini e incluso Cassavettes. Por supuesto, las condiciones son distintas. Mientras *Sábado noche, domingo mañana* (1960) o *Sombras* (1960) están realizadas bajo los auspicios de una nueva manera de ver el cine, favorecida por ciertos avances técnicos —cámaras más ligeras, perfeccionamiento de la toma directa de sonido, mayor facilidad para rodar en escenarios naturales—, el *Drácula* (1958) de Terence Fisher o *La máscara del demonio* (1960), de Mario Bava, siguen la tradición de un cine de estudio de raíz aparentemente clásico y convencional, aunque en realidad tan convulso y renovador como el de los jóvenes turcos de la época.

Algo que comparten las tres tendencias mencionadas, por ejemplo, es su posición frente a la figura del monstruo, hasta entonces canónica y casi obligada en las ficciones de terror. Es cierto que Fisher recupera prácticamente todas las variedades de la monstruosidad en lo que parecen, a primera vista, meras recreaciones de las producciones Universal de los años treinta. Pero su estrategia es muy otra, pues

http://www.esnips.com/web/Moviola

precisamente consiste en privar al monstruo de su monstruosidad, en convertirlo en una especie de espejo deformado de su entorno: si en la serie sobre Drácula la sexualidad entendida como transgresión se transfiere a la figura de la mujer, en las películas dedicadas a Frankenstein no importan tanto las andanzas del monstruo como la descripción de un cuerpo social en descomposición. Y, en el caso de Bava, la inquietud proviene de la atmósfera, del tratamiento del tiempo y el espacio, incluso de los movimientos de cámara. De cualquier modo, como ocurre con la Nouvelle Vague o el Free Cinema, también el cine de terror experimenta en esa época un desplazamiento estético hacia un cierto «realismo» que a su vez coincide con la eclosión de algunos procedimientos técnicos enfocados a la recreación más fiel de las imágenes filmadas: el color, los formatos en *scope*, etc.

En cuanto a Roger Corman, aunque su carrera como director se había iniciado en 1954, sólo seis años antes de dar comienzo a su ciclo dedicado a Poe, ya se había responsabilizado de más de una veintena de títulos cuando emprendió el rodaje de *La caída de la casa Usher*. No se trataba, pues, de un novato, como tampoco lo era Fisher y a diferencia de Bava. Pero una característica básica lo separaba de ellos: su inequívoca adscripción a la más rigurosa serie B hollywoodiense, tanto en el concepto como en la ejecución de las películas. Algo parecido ocurría en los casos de Fisher y Bava, pero en el seno del cine norteamericano, donde trabajaba Corman, esa opción significaba algo más, un enfrentamiento directo con el cine dominante que necesariamente debía conllevar una mayor dosis de realismo, por peculiar que fuera éste, tanto por la precariedad de los presupuestos como por los métodos de rodaje, más cercanos al «reportaje» de urgencia que a las cuidadosas recreaciones propias de los grandes estudios. De hecho, es bien sabido que Go-

http://www.esnips.com/web/Moviola

dard y compañía tomaron más de una vez como modelo a directores al estilo de Joseph H. Lewis o Edgar Ulmer, epítomes del cine barato pero por ello mismo directo, sin florituras. Y así, mientras las grandes producciones en color y pantalla ancha intentaban ofrecer una imitación de la vida que finalmente se convertía en su reflejo saturado, las pequeñas películas independientes intentaban situarse mucho más cerca de la realidad, proponían enfoques y puntos de vista que luego se convirtieron en modelos estéticos para el nuevo cine.

Entonces, ¿qué papel desempeñan las películas basadas en la obra de Poe en el contexto de la filmografía cormaniana? ¿Suponen un cambio de estatus respecto a su cine anterior, una apuesta más ambiciosa y más cercana a las propuestas de las grandes productoras? *La caída de la casa Usher* costó trescientos mil dólares, mucho más que cualquier otra producción de AIP hasta el momento. Y el rodaje duró quince días, un lapso que sus responsables ni siquiera se hubieran atrevido a soñar para sus películas anteriores. Pero, aun así, ésas eran cifras ridículas en el Hollywood de la época, por lo que hay que contemplar el ciclo en cuestión como en lógica continuidad con el cine anterior tanto de Arkoff como de Corman. La apariencia de la película era un poco más sofisticada, sí, pero las diferencias con el producto hollywoodiense medio continuaban siendo abismales.

Quizá por eso la sensación de verdad continuó presente en esta serie de películas, lo cual revolucionó el cine de terror hasta extremos inauditos para la época. Y no resultó en absoluto ajeno a ello la elección del tema. Los relatos de Edgar Poe suelen desarrollarse en mansiones lóbregas, decrépitas, y muestran protagonistas desquiciados, cuando no claramente psicóticos. Sin embargo, no se trata de monstruos despersonalizados, ni tampoco de alegorías del mal en estado puro, sino de relatos que abandonan las convencio-

http://www.esnips.com/web/Moviola

nes de la novela gótica en favor de una mirada más compasiva, que observa los hechos narrados con incierta curiosidad, tanto en lo que se refiere a las reacciones de los personajes como a la recreación de los detalles. Del mismo modo, el tratamiento que se aplica a este material no difiere demasiado del que, en aquella misma época, frecuentaban Balzac o Dickens, en cualquier caso muy lejos de las alucinadas fantasmagorías de Lovecraft, de manera que no es de extrañar que Baudelaire considerara a Poe un modelo digno de imitación: en ambos autores, el mal procede del interior del hombre, hunde sus raíces en la propia naturaleza humana, y, además, suele traducirse en procesos de degradación contemplados con morboso sentido del detalle, con insidioso realismo.

Esta visión de la literatura de Poe, junto con los rápidos métodos de rodaje y la utilización del color y a veces de la pantalla ancha —que por fin comparecían a gran escala en el seno del género—, acaban proponiendo una visión de la realidad en la que, por primera vez en el cine americano, los elementos fantásticos se integran completamente en el universo representado. Y eso quiere decir que no parece haber fronteras entre la normalidad y su reverso, habitualmente el tema preferido del cine de terror. El realismo resultante, pues, no distingue entre lo objetivo y lo subjetivo, abarca tanto los aspectos físicos como los mentales, y es precisamente eso lo que le confiere su carácter totalizador: incluso en el campo del terror, el cine de la época no tenía otro objetivo que rasgar el velo de la representación para atisbar en sus entrañas.

Las tres películas iniciales del ciclo resumen sus características a la perfección y, de paso, se erigen en sus muestras más interesantes. Tanto en *La caída de la casa Usher* como en *El péndulo de la muerte* (1961) y *La obsesión* (1961), la estructura del relato gira alrededor del aparente

http://www.esnips.com/web/Moviola

enfrentamiento entre un espacio dominado por la extrañeza y las normas de un mundo exterior en principio mesurado y racional. En las dos primeras, un elemento procedente de esta «normalidad» se introduce en el lugar del conflicto con el fin de desentrañar sus misterios. En la última, ese universo desquiciado se limita a la mente del protagonista, igualmente asediada por la dudosa lógica que se mueve a su alrededor. El escenario es siempre idéntico: mansiones o castillos decrépitos en el marco de los cuales se desatan insistentes pasiones obsesivas, misteriosas enfermedades hereditarias, extrañas actividades morbosas. Y los personajes suelen consumirse lentamente en ese enfermizo caldo de cultivo, giran sin cesar alrededor de sí mismos en una siniestra mascarada sobre la que no pueden disponer de control alguno. En *La caída de la casa Usher*, un aristócrata vive junto con su bella hermana entre las cuatro paredes de una mansión que no sólo se cae literalmente a pedazos, sino que además pretende arrastrarlo consigo en su definitivo hundimiento, todo ello en presencia de un jovenzuelo empeñado en arrancar a la chica de aquel infierno. En *El péndulo de la muerte*, un espacio intrincadamente geométrico se convierte en el centro de una intriga casi rocambolesca en torno a la muerte de una mujer, de nuevo con un elemento externo a ese ambiente como desencadenante de su desmoronamiento. Finalmente, en *La obsesión,* un distinguido miembro de la alta burguesía vive atormentado por el temor a que le entierren en vida, metáfora nada disimulada de su propia situación vital, de su encierro casi permanente en un caserón tan sombrío y amenazador como el de *La caída de la casa Usher.*

Como en las películas de Fisher, las clases sociales reflejadas en esas ficciones muestran obstinadamente las huellas de una inequívoca decadencia. Pero no estamos en territorios viscontianos. Los guiones de Richard Matheson

http://www.esnips.com/web/Moviola

rehúyen tanto la coartada histórica como la explicación psicológica. No obstante, su objetivo no es otro que un espacio mental hipertrofiado en espacio físico, de modo que esos lugares tétricos, esas vastas superficies replegadas sobre sí mismas o inciertamente abiertas al exterior a través de grietas y humedades, son la representación perfecta de personalidades literalmente aturdidas en el interior de un tiempo inmóvil inscrito, a su vez, en un mundo que se adivina en constante mutación. El contraste entre ambos da lugar a una tensión insoportable, al retrato de un universo en descomposición que se convierte en polvo al contacto con su reflejo externo. Pero, además, esa misma obsesión por la decadencia transforma progresivamente los correspondientes relatos en artefactos irrespirables, agobiantes, prestos a desplomarse narrativamente ante el más mínimo cambio en sus planteamientos, en el fondo tan frágiles como la casa Usher.

En efecto, a partir de *Historias de terror* (1963), la claustrofobia de la trilogía inicial se diluye a través de varias válvulas de escape que incluyen, sobre todo, el humor, la parodia, el afán de trascendencia y el esteticismo. No es casualidad, para empezar, que la propia *Historias de terror* sea, como su propio título indica, una película de episodios, ni tampoco que *El cuervo* (1963), la entrega inmediatamente posterior, se base no en una narración, sino en un poema. De esta manera, la función tradicionalmente asignada al relato como tal se difumina en una nebulosa que —además de inflar la historia original, como ya ocurría en las tres muestras anteriores— añade progresivamente gags, toques de complicidad y fugas poéticas que desvirtúan la intención original. Las dos últimas películas de la serie, *La máscara de la muerte roja* (1964) y *Tomb of Ligeia* (1965), llevan ese proceso hasta el paroxismo al introducir, en las propias ficciones, no sólo elevadísimas ambiciones estéticas, que van

http://www.esnips.com/web/Moviola

desde experimentos con el color hasta reminiscencias del cine de Ingmar Bergman, sino también un alto grado de elaboración en la puesta en escena y los movimientos de cámara, tan retorcidos y tortuosos como la propia narración. Si se tiene en cuenta, igualmente, que la representación cromática de los sueños también constituyó uno de los principales objetivos de la serie desde su mismo inicio, entonces no es en absoluto de extrañar que la tersura narrativa de *La caída de la casa Usher* fuera diluyéndose poco a poco hasta llegar a la hipersaturación de todos los medios expresivos mostrada en las dos últimas películas del ciclo y previamente manifestada, como se ha dicho, en una cierta autoconciencia cómica y poética. El momento en que Corman y sus colaboradores empiezan a dejar de tomarse en serio a Poe coincide con el momento en que la deriva de la serie les incita a concebir mayores expectativas artísticas respecto a ella, con lo cual los motivos decadentes que adornaban a sus primeros héroes acaban trasladándose al decorado, al color, a la función de los *travellings* y a la utilización de la pantalla ancha, convirtiendo así lo que en principio eran películas sobre la decadencia en películas simplemente decadentes.

No se tome esto, sin embargo, como un mero reproche. Ni tampoco se achaque, exclusivamente, a los cambios producidos en el equipo técnico de las películas a medida que avanzaba el ciclo. Es evidente que Floyd Crosby es un director de fotografía muy distinto a Nicholas Roeg o Arthur Grant, este último responsable de algunos títulos señeros de la Hammer. Por otra parte, el hecho de que Crosby fuera el fotógrafo de tres cuartas partes de la serie, concretamente hasta que Roeg se hace cargo de *La máscara de la muerte roja*, podría incluso avalar una cierta identificación entre su trabajo y los momentos más depurados de esta sucesión de adaptaciones. No obstante, Crosby se responsabiliza tanto de *La caída de la casa Usher* como de *Historias de*

http://www.esnips.com/web/Moviola

terror, tanto de *La obsesión* como de *El cuervo*, impidiendo así cualquier tipo de asimilación entre su estilo y la evolución de las películas. Y lo mismo sucede con los guiones, pues Richard Matheson no tiene ningún inconveniente en firmar primero *La caída de la casa Usher* y *El péndulo de la muerte* y luego *Historias de terror* y *El cuervo,* mientras que Charles Beaumont —en solitario o en colaboración— da vida a libretos tan distintos como los de *La obsesión, The Haunted Palace* (1963) o *La máscara de la muerte roja.* Finalmente, el hecho de que Robert Towne escriba *Tomb of Ligeia*, su única colaboración con Corman que a su vez coincide con la única del mencionado Arthur Grant en la fotografía, sí indica un giro más o menos significativo en las características de la serie, pero al suponer también su final no permite extraer ninguna otra conclusión.

¿Qué sucede, entonces? ¿Dónde se gesta la evolución mencionada? ¿Por qué la serie experimenta una mutación tan rápida, en apenas cinco años, de la plenitud expresiva de *La caída de la casa Usher* a la saturación retórica de *Tomb of Ligeia*? En realidad, no es casualidad que la primera película del ciclo sea ya una historia sobre la decadencia. En los primeros años sesenta, la mencionada eclosión del realismo coincide con el colapso definitivo del cine «clásico», herido de muerte desde el final de la segunda guerra mundial. Y en el ámbito del cine de terror, la confluencia de esos dos acontecimientos da lugar a ficciones de formas más retorcidas que nunca, a historias que juegan con la ambigüedad y el misterio incluso en sus propios mecanismos narrativos, a dispositivos que recrean la tradición distanciándose de ella y convirtiendo al espectador en cómplice de sus manejos... En este sentido, el caso de Corman es el más radical de los manifestados en la época, más allá de la tensa mirada de Fisher y de las nebulosas fantasmagorías de Bava. Por una parte, las estructuras formales son de una violencia

http://www.esnips.com/web/Moviola

inaudita, atienden más a la acumulación de elementos llevados hasta sus propios límites —la agresividad de los movimientos de cámara y el color, sobre todo— que a la progresión argumental. Por otra, los temas son igualmente atrevidos, proponen la alienación social y sexual como causa de todos los conflictos, el reflejo de un entorno atormentado y terminal como transposición del contexto contemporáneo a la aparición de las películas: en una época en la que los últimos fantasmas de la posguerra —la construcción del muro de Berlín— se superponen a la carrera imparable de los nuevos tiempos —la revolución juvenil, la liberación de la mujer—, es lógico que las bases más tradicionales de la sociedad vean tambalearse sus cimientos con una cierta violencia, la misma que azota la casa Usher o la mansión del protagonista de *La obsesión*.

Pero aún hay más. Cuando pasan del marco colectivo al individual, estas películas muestran igualmente un panorama desolador, identifican los laberintos de la forma con los laberintos de la mente para ofrecer un siniestro muestrario de taras humanas, de psiques torturadas. Curiosamente, el mismo año en que Corman rueda *La caída de la casa Usher,* otros dos realizadores importantes se dedican a indagar en los recovecos de la personalidad para extraer sus propias conclusiones: por un lado, Alfred Hitchcock da a luz *Psicosis*, un doloroso estudio de la esquizofrenia que parte del pecado y la culpa para llegar al apocalipsis, al misterioso fondo de un inconsciente colectivo escindido; por otro, Michael Powell sorprende a propios y extraños con *El fotógrafo del pánico*, que traslada esos mismos temas al ámbito del voyeurismo, se dirige directa y perversamente al público a través del reflejo de una hecatombe moral de dimensiones universales que implica a todos. Pues bien, si a ello se añade que 1960 es también el año de *Las novias de Drácula*, una desquiciada fábula de Terence Fisher sobre la inevitabili-

http://www.esnips.com/web/Moviola

dad del mal, y de *La máscara del demonio*, el avieso cuento de Mario Bava sobre su pervivencia a través de los tiempos, entonces no hay duda de que el «realismo» de aquel cine de terror, en el fondo, tenía mucho que ver con el realismo igualmente transfigurado del Antonioni de *La aventura* o el Godard de *Le petit soldat*, filmadas el mismo año: todos ellos nos estaban hablando de la condición humana enfrentada a sus propios límites, atrapada en una época convulsa y trascendental de la que Corman, a través de Poe, se iba a erigir también en inesperado, fidelísimo cronista.

Capítulo 5

Richard Fleischer: el ojo que todo lo ve y la imagen prohibida

Pocos realizadores hollywoodienses habrán conducido su carrera con tanto respeto por el sistema como lo ha hecho Richard Fleischer. Hay en su obra: 1) un período de aprendizaje, que se inscribe en las producciones de serie B de la RKO de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta y en los primeros trabajos de Stanley Kramer como productor; 2) una larga, decisiva colaboración con una gran productora, que abarca desde 1955 hasta 1970 y contiene todos los rasgos básicos de esta fase de declive del clasicismo hollywoodiense, desde la utilización en sentido claramente manierista del color y los nuevos formatos de pantalla hasta el aprovechamiento de la decadencia de los géneros para recrear su larga agonía; 3) una inscripción consciente y decidida en los distintos «crepúsculos» de los setenta, tanto en el *thriller* como en el *western*, tanto en el terreno estético, con un lenguaje más crispado y nebuloso, como en el ideológico, con personajes-límite, siempre al borde de la autoaniquilación; 4) una decadencia también asumida como tal, y en ciertos aspectos superpuesta al período anterior, paralela al lento declinar de la industria y al servicio de sus distintas némesis, llámense Charles Bronson o Arnold Schwarzenegger; y 5) pequeños y diferentes paréntesis que,

http://www.esnips.com/web/Moviola

a su modo, marcan también el ritmo de la historia del cine norteamericano y coinciden con otras trayectorias similares, ya se trate de la tentación de las nuevas tecnologías de los cincuenta, en este caso el 3-D, o de la típica aventura europea de principios de los sesenta.

Igualmente son muy pocos los directores norteamericanos que han sabido arrancar literalmente de la cantera hollywoodiense temas tan abstractos, tan «metafísicos», sin forzar en absoluto el material de partida, recurriendo siempre a una simbiosis de gran fluidez. En este sentido, Fleischer convierte en tema, en pivote de su obra la razón de ser del propio cine, la visión, y a su vez la utiliza como símbolo mayor de su método cinematográfico. *Sábado trágico* (1955), por ejemplo, es una película concebida de tal modo que la única razón de ser de sus espectadores consiste en ver lo que otros ven, en mirar lo que miran los personajes. Los gángsters que preparan el atraco al banco de una pequeña localidad estadounidense no están ahí para mostrarse como tales, para exhibir sus arquetipos, sino para convertirse en espejo de los demás, de los habitantes de esa ciudad lánguidamente provinciana. En una escena, uno de ellos entra en una biblioteca para ser testigo de un hecho inusual: la bibliotecaria es en realidad una cleptómana. En otro momento, un segundo maleante, dedicado a inspeccionar los entresijos del banco con vistas al *hold-up* del día siguiente, descubre a uno de los empleados mirando lujuriosamente a una bella joven a la que no dejará de seguir con la vista durante toda la película, hasta el punto de espiarla desde la calle cuando se desviste cada noche.

La figura del *voyeur* se convierte en metáfora de la propia película, del propio espectador, y a la vez en indicio del deseo último del cine: verlo, dominarlo, controlarlo todo. Existen múltiples representaciones de esta obsesión en la obra de Fleischer. Ya una de las escenas más logradas de

http://www.esnips.com/web/Moviola

la temprana *Trapped* (1949) presenta a un grupo de detectives, convenientemente disfrazados para no ser reconocidos, contemplando una interacción entre hampones como si estuvieran en un teatro, aunque con una pequeña diferencia: cualquier desliz les obligará a intervenir, a detenerlos. Del mismo modo, la totalidad de la película se basa en un proceso sustitutorio del propio acto de ver: ya que no pueden estar presentes en todas las acciones del personaje de Lloyd Bridges, los policías montan un sistema de escuchas a través del cual intentan reconstruir las escenas. La visión nunca es pasiva, siempre implica una especie de circuito cerrado de fluidos vitales en el que el hombre sale de sí con el fin de proyectarse, de encarnarse en lo otro, en lo que ve, y, acto seguido, regresar a su punto de partida para actuar en consecuencia: una visión dialéctica.

En *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1954), el Nautilus posee un enorme ojo de cristal desde el que el capitán Nemo pretende conquistar el mundo submarino, una misión condenada, como tantas otras en la filmografía de Fleischer, al más rotundo de los fracasos. Tanto el estrangulador de Boston como el de Rillington Place, en las películas homónimas, cimentan su perversión precisamente en la visión, el primero una visión furtiva —a la figura de la mujer como objeto, nuevamente, de deseo— que lo transforma en asesino, el segundo una visión premeditada —desde el interior de su casa, tras el marco protector de la ventana— que le permite un acceso privilegiado al mundo exterior, al universo de sus víctimas. Fleischer, por supuesto, subraya ambas condiciones mediante figuraciones explícitas de esa pulsión abstracta: reencuadrando en fondo negro los ojos de Albert de Salvo, acercándose a los de John Reginald Christie al final de la película. Además, este último utiliza gafas de considerable grosor, otra evidente metáfora que se repite, en diferentes formas, en muchos trabajos de Fleis-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cher, ya sean las gafas de Judd Steiner en *Impulso criminal* (1959), el monstruoso ojo de Einar en *Los vikingos* (1958) o la ceguera de Sarah en *Terror ciego* (1971). Los defectos, los obstáculos de la visión son el símil de una concepción distorsionada de la realidad, que a su vez se opone a la siempre frustrada voluntad de totalidad del aparato cinematográfico respecto a ella: el 3-D de *Arena* (1953) o *El pozo del infierno* (1983), el rutilante CinemaScope de la época Fox, la pantalla dividida de *El estrangulador de Boston* (1968), incluso el *showscan* de *Call from the Space* (1989), son otros tantos ensayos no sólo de abarcar el más amplio campo de acción posible a través de la cámara, sino también de mostrar todos los aspectos de lo real, los cuerpos y las masas pero también los volúmenes, los personajes pero también el espacio y el aire que les rodea, el exterior y a la vez el interior, diversos ámbitos y figuras simultáneamente. Intentos condenados a la inacción, a la inmovilidad desde el momento en que la realidad resulta siempre inabarcable, desbordante, incomprensible, tanto para el cineasta como para sus criaturas, constantemente en busca de una comprensión absoluta de las cosas pero también en colisión permanente con ellas.

Un intento de ver, en el sentido de entender, que se salda con una imposibilidad, con un corte brusco del fluido vital en el momento en que la interacción se paraliza, se cortocircuita. Los personajes de Fleischer persiguen una luz en constante movimiento, débil y huidiza, cuya visión final, paradójimente, y si es que llega a producirse, les precipita en la más absoluta oscuridad. Es el caso de Barrabás en la película homónima, construida casi por entero, precisamente, sobre la oposición luz/oscuridad, no sólo la equívoca luz que logrará ver al final tras su doloroso periplo a través de las tinieblas —y que Fleischer hace tangible mediante un plano equívocamente crepuscular—, sino también el des-

http://www.esnips.com/web/Moviola

censo a los infiernos de las minas de azufre, alucinada representación de una vertiginosa caída moral. O, sorprendentemente, el de Roy en *Los nuevos centuriones* (1972), lanzado a un zigzagueante destino que sólo le deparará la destrucción y, en fin, la muerte, precisamente cuando, como él mismo confiesa, empezaba a comprenderlo todo: la violencia del entorno, el fracaso de su matrimonio, el suicidio de su compañero y amigo Kilvinsky... En esta película, ese desconcertante final viene enmarcado en otro desasogante encuadre de unos ojos, esta vez no los de un psicópata, como en *El estrangulador de Rillington Place,* sino los de un policía que muere en un estúpido tiroteo justo cuando comenzaba a *ver.* En *Soylent Green* (1973), para terminar con esto, Thorn, un policía del futuro tan corrupto como su degradado entorno, alcanzará también la comprensión en una escena ritual, durante el suicidio —otro suicidio— de su amigo Sol Roth, cuando vea cómo era la tierra antes de que la ambición humana terminara con ella. En esta escena seminal, el espectador ve a un hombre que a su vez está viendo ciertas imágenes animadas que le conducen al entendimiento: ¿puede imaginarse puesta en escena más contundente del cine como mecanismo y dispositivo?

En *La muchacha del trapecio rojo* (1955), una de sus películas más significativas, Evelyn Nesbitt, una chica de extracción humilde, accede al universo de los ricos y poderosos únicamente a través de su belleza. Lo que le espera allí, sin embargo, no es la verdad, ni siquiera la felicidad, sino un decorado vacío, el que Stanford White, el famoso arquitecto del que queda prendada, construyó una vez para uno de sus clientes: un llamativo trapecio rojo instalado en el centro de una vegetación artificial. Evelyn, fascinada, se deja mecer y mecer, hasta que prácticamente pierde el sentido de la realidad. Y Fleischer filma la escena alternando lo objetivo y lo subjetivo, la ridiculez de la situación en sí y el

http://www.esnips.com/web/Moviola

punto de vista de la chica, que se ve subiendo y subiendo hacia lo más alto para después volver a bajar, una y otra vez, una y otra vez... Es la misma sensación de vértigo embriagador que domina al capitán Nemo ante la visión inefable del fondo del mar, pero también a Albert de Salvo cuando ve un cartel que representa a una mujer en actitud que él considera provocativa: un viaje que puede conducir a una felicidad falsa, pero también, lo que es peor, al horror y la barbarie. Las imágenes prohibidas, pues, casi siempre suelen llevar a la autodestrucción: Evelyn nunca debió haber contemplado esa habitación infame, del mismo modo en que Artie y Judd no debieron nunca ver la consumación de su crimen perfecto —una imagen, por cierto, negada al espectador en significativa elipsis—, Barrabás nunca debió haber visto el rostro de Jesús o John Reginald Christie nunca debió mirar a mujer alguna. La visión de una realidad absoluta o mitificada, ya sea en términos estéticos o místicos, y ya se trate de una realidad real o sólo falsa o imaginada, lleva implícita en sí misma la perdición moral, pues no se puede contemplar la luz en estado puro sin quedar cegado, no se puede acceder a la sublimación de lo real sin verse rebajado, automáticamente, a la miseria moral. En la última escena de *La muchacha del trapecio rojo*, Evelyn vuelve a mecerse en lo que fue su sueño, pero esta vez ante decenas de personas, convertida en espectáculo, en inmoral pasto de la visión ajena, con la mirada perdida, al parecer tan catatónica como Albert de Salvo al final de su infernal itinerario: la visión de la imagen prohibida supone siempre el cortocircuito definitivo.

¿Y qué ocurre en *El estrangulador de Boston*? De nuevo el cortocircuito, De Salvo enfrentado a sí mismo, a su propia verdad, a su espejo, como el que le devuelve su imagen en la sala de interrogatorios pero, a su vez, permite a los demás contemplarle abiertamente, sin que él los vea: otra me-

http://www.esnips.com/web/Moviola

táfora de la vergonzosa impunidad del espectador y, simultáneamente, del viaje hacia el conocimiento que es el cine. Si la visión siempre se desdobla entre quien ve y aquello que ve, el sujeto también es objeto de un desdoblamiento similar, pues está condenado a verse continuamente, sin descanso, ya sea en sí mismo o en los demás. Y, en este último sentido, todos los personajes de las películas de Fleischer tienen dobles, alguien con quien interaccionan o se intercambian para intentar acceder al autoconocimiento o para su autoafirmación, como demuestran incluso títulos tan poco preclaros como *Tora, Tora, Tora* (1970) o *El príncipe y el mendigo* (1978), la primera una interpretación de los acontecimientos de Pearl Harbour supuestamente realizada desde los dos bandos, la segunda una versión de la obra de Mark Twain en la que el gran teatro del mundo es objeto de múltiples desdoblamientos, fingimientos, mascaradas, empezando por el intercambio de roles que explicita el título: por un lado, los japoneses como el Otro, pero también el Mismo; por otro, el cuerpo social como una estructura opresiva en la que el individuo puede llegar a perder incluso su propia imagen.

Lo importante, sin embargo, es la confrontación con el otro, que a veces resulta ser uno mismo. Y no hay que recurrir a personajes tan evidentes como el capitán Nemo o a la oposición delincuentes/provincianos de *Sábado trágico* para demostrar eso. Sam Gifford y Lat Evans, por ejemplo, los protagonistas de *Los diablos del Pacífico* (1956) y *Duelo en el barro* (1959), siguen itinerarios encontrados pero a la vez paralelos. El primero es un rico heredero del sur cuya escala de valores quedará totalmente transformada por la guerra. El segundo es un pobre tipo que conseguirá convertirse en un gran hacendado para finalmente descubrir la vacuidad de su irresistible ascenso. Sus dobles, o sus conciencias, son personajes humildes que les devuelven a la

http://www.esnips.com/web/Moviola

verdadera vida: los pobres soldados de *Los diablos del Pacífico*, la prostituta de *Duelo en el barro*. En *Barrabás*, el otro es el mismísimo Jesucristo y lo que trae no es la luz, sino el crepúsculo, la duda eterna. En cualquier caso, la interacción con esos dobles es idéntica a la interacción con los objetos de la visión: su influencia en los personajes es casi siempre imperceptible pero trascendental, dolorosa. White y Thaw en *La muchacha del trapecio rojo*, Einar y Eric en *Los vikingos*, Judd y Artie en *Impulso criminal*, Kilvinsky y Roy en *Los nuevos centuriones*, Thorn y Roth en *Soylent Green*, incluso Hammond Maxwell y Mede en *Mandingo* (1975), el enfrentamiento con el doble supone un vía crucis que desemboca en el sacrificio o el martirio, una imaginería que alcanza su punto culminante, claro está, en *Barrabás*, pero que también obtiene apropiadas representaciones en el duelo catártico con que culmina *Los vikingos*, la patética *pietà* que sirve para poner en escena la muerte de Roy en *Los nuevos centuriones* o los indescriptibles tormentos a que es sometido el negro Mede al final de *Mandingo*, a su vez reflejo del apocalipsis de toda una clase social. El otro, evidentemente, puede ser motivo de redención, pero también de muerte y destrucción. Y, en cualquier caso, todo exige un sacrificio, ya sea para emerger purificado o sucumbir en el intento.

Por ello las películas más complejas, más perturbadoras de la filmografía de Fleischer son aquellas en las que la indagación de la otredad se combina con la introspección abismal. Y ello supone, casi siempre, la presencia en pantalla de un perturbado, de un loco, de un psicópata o simplemente de alguien con una percepción de la realidad considerada como distinta. En *El estrangulador de Rillington Place*, John Reginald Christie debe enfrentarse tanto a sí mismo como al pobre analfabeto Timothy John Evans, su doble hasta el punto de morir en su lugar, de purgar en su per-

http://www.esnips.com/web/Moviola

sona los pecados del otro, como hace Jesucristo por Barrabás. Y como hará también De Salvo por John S. Bottomly, el intachable investigador que, enfrentado a su otro yo maléfico, casi diríase que a su mister Hyde, descubre en sí mismo tendencias antes insospechadas. La complejidad de estas relaciones consiste, así, en que la oposición puede convertirse en cualquier momento en identificación y viceversa. Los personajes son ellos mismos y a la vez los demás, se desdoblan tanto en su interior como en el exterior, una dispersión estructural que llega a su cima, incluso desde una perspectiva formal, en la construcción astillada de películas como *Fuga sin fin* (1971) o *Los nuevos centuriones*.

El sacrificio del loco es la esquizofrenia llevada a su extremo, el desdoblamiento absoluto, un sujeto escindido pero también por ello alucinado, visionario. Y por ello su locura, en ocasiones, puede no resultar tan aparente, mostrarse únicamente en una mera distorsión de la realidad, en un desesperado intento de penetrar en ella para captar su esencia. De nuevo la visión y la penetración, más allá de las apariencias. El loco se convierte en santo, en aquel que tiene una visión o una misión que considera el hilo conductor de su propia vida, trátese del capitán Nemo, de Barrabás o de Sol Roth. Pues en realidad, tanto el loco como el santo miran y transforman lo que ven en otra cosa. Pero también necesitan a los demás para reafirmarse en sus visiones: sin el otro no son nada, puesto que no hay diferencia sin normalidad, ni tampoco sublimación sin banalidad: es decir, no hay Nemo sin Ned Land, Barrabás sin Jesús o Sol Roth sin Thorn. Y ello les sitúa en un indefinido punto medio en el que su deseo de absoluto les obliga a ir siempre más allá y, a la vez, su trágica condición les ata irremisiblemente a la tierra, a las apariencias. Más allá del bien y del mal, pues, pero no porque hayan superado ambas categorías, sino porque suelen morir o llegar al fin de su camino sin haberlas sa-

http://www.esnips.com/web/Moviola

bido distinguir: siempre en el limbo, siempre entre el cielo y el infierno, como reza el título original de *Los diablos del Pacífico*. Ni buenos ni malos sino todo lo contrario. Sólo personajes en busca de una historia.

El cine de Fleischer suele plasmar con gran claridad la relación entre el hombre y el mito, entre lo que cada uno podría ser y aquello que acaba siendo en sus interacciones con las cosas y las demás personas, ambas convertidas en puro reflejo especular, en dobles de su perspectiva. Es siempre la visión la que transforma las ideas y distorsiona la realidad. Y son los otros, nuestros dobles, quizá nosotros mismos, quienes provocan otra distorsión, la del propio sujeto, que puede catapultarse hacia el simple desdoblamiento, pero también hacia la esquizofrenia o la santidad. Más allá del bien y del mal, pues, sólo existe el sujeto escindido, la miseria de la cotidianidad y las historias que con ella se quieran construir, de manera que el hecho de convertir nuestra historia personal en mito, de transformarnos en locos o en santos, deviene una necesidad acuciante, un impulso irresistible. La vida no fluye si no se estructura alrededor de un marco narrativo que rija su destino: no existe la realidad, sólo su construcción. Pero, del mismo modo en que las criaturas de Fleischer chocan siempre con esta necesidad de construirse a sí mismas como personajes, de dar forma poco a poco a su propia historia y a su propio mito, los locos en forma de delirio y los santos de hagiografía, mostrando así un inusitado grado de autoconciencia, su cine también debe vérselas con la obligación de la historia entendida como ficción, es decir, como negación de la realidad que él, con su cámara, intenta traspasar, igual que sus personajes con sus miradas, sus gafas, sus periscopios: un «viaje alucinante» hacia la esencia de las cosas, trátese del cuerpo, de la mente o de una época determinada. Y más aún, también ello obliga al espectador, renovado *voyeur*, a

http://www.esnips.com/web/Moviola

hacerse consciente de que le están induciendo a ver cosas, a trazar una imagen cognitiva, a elaborar una historia por encima de las historias que cuentan las películas.

El espectador como lector no en diagonal, sino en espiral. Las texturas de las películas de Fleischer ostentan siempre rugosidades, múltiples niveles que guían y dosifican el acceso hermenéutico a su esencia: vemos personajes que se limitan a ver a otros personajes, en realidad sus dobles, para, a través de esa serie de interacciones, acceder a una realidad siempre distorsionada, como la que intenta captar el propio cineasta, que a su vez genera un sujeto igualmente desdoblado, escindido, ensimismado en la narración mítica en la que él mismo ha convertido su vida. Es el itinerario que presenta *Mandingo* a modo de *summa* y resumen, pues no en vano se trata de la última obra importante de su realizador. Hammond Maxwell, sumido en la tétrica oscuridad de la decadente mansión familiar, sale a la luz, accede a la visión para «comprar», en lo que se escenifica como sendos espectáculos rituales, una esposa y un esclavo, respectivamente la bella Blanche y el mandingo Mede. Este último, sin embargo, se convertirá en su otro yo «maligno», en el sentido de revelador de sus miserias ocultas, tanto al evidenciar la monstruosidad del sistema socioeconómico que lo ha creado como al cubrir sus deficiencias y carencias: lucha por él en un combate a muerte con otro esclavo, deja embarazada a su mujer... Finalmente, Hammond se ve obligado a eliminarlo para que su propia historia, la de su clase y la de su país, pueda continuar su curso: en este sentido, el martirio al que es sometido Mede acaba proclamándolo a él como santo y a Hammond como proyección esquizofrénica de lo que ha visto y comprendido. Y así el espectador, literalmente expulsado de ese brutal *tête à tête*, puede contemplar desde la distancia el conjunto sin implicarse en los detalles, es decir, seguir punto por punto, recodo a recodo,

http://www.esnips.com/web/Moviola

pliegue a pliegue, el inmenso tapiz de la historia que le han contado urdiendo por sí mismo la trama propuesta, casi a la manera del Henry James de *La figura en la alfombra*: «También el lector, que se ocupa de la captura, queda a cada paso decepcionado. ¿Adelanta al menos? Se contenta con asistir a una serie de esquives en los que, en una situación idéntica que se repite, lo que cambia es únicamente el lugar. Al final, sólo él mismo ha sido capturado».

La interacción entre la visión y la realidad, tanto por parte de los personajes como del cineasta, se convierte en interacción entre la persona y su reverso, lo cual da lugar, a su vez, a la interacción final entre la historia, el mito de la película, y la historia creada, asimilada por el espectador. En las películas de Fleischer lo que queda en primer plano son aquellas constantes que convierten el cine hollywoodiense de los cincuenta en otro reverso, otra visión distorsionada, otro doble, esta vez los de la historia clásica, multiplicada ahora en infinitud de historias que incluyen en su sinuoso discurrir, y como figuras principales, al texto y su espectador, dejando fuera todo lo demás. Apoteosis del desdoblamiento, la esquizofrenia y el metalenguaje, todas esas películas no sólo plantean estas y otras cuestiones decisivas para enfrentarse al Hollywood posclásico, sino que incluso las elevan a una categoría puramente ontológica, hermanando retórica y poética, confirmando el suyo como un cine en el que, paradójica y lógicamente, en palabras de Paul Ricoeur, «quien pregunta forma parte de la cosa misma por la que pregunta».

Capítulo 6

La visión oblicua de Robert Aldrich

Aparentemente simple y directo, incluso tildado a veces de manipulador y maniqueo, el cine de Robert Aldrich, sin embargo, poco tiene que ver con la sencillez o la transparencia. Su estatuto cinematográfico ya no se inserta en el modelo clásico, y la estrategia de su puesta en escena, ya desde los años cincuenta, se niega terminantemente a que el espectador transite por su superficie con la fluidez a que le había acostumbrado el Hollywood de los treinta y parte de los cuarenta, cima de la *comunicatividad* que Meir Sternberg cita como una de las más destacadas características de la narración clásica. Aldrich, por el contrario, como muchos de sus compañeros de generación —de Nicholas Ray a Samuel Fuller, de Anthony Mann a Richard Fleischer, por citar sólo los más evidentes—, no sólo tiende a aniquilar la horizontalidad, el equilibrio del encuadre, esculpiendo relieves y volúmenes de modo que destaquen y sobresalgan por encima de la propia tersura del plano, a la manera del primer Elia Kazan, sino que además intensifica la rarefacción del punto de vista obstaculizando la propia visión del espectador, es decir, obligándole a forzar su actividad perceptiva ante la multiforme densidad del objeto que sitúa ante sus ojos.

http://www.esnips.com/web/Moviola

En *Attack!* (1956), por ejemplo, los planos se dedican compulsivamente a acumular figuras y cosas, ya sean personajes o fragmentos del decorado, hasta el punto de que, en la mayoría de las ocasiones, no se sabe muy bien dónde mirar. Pero, del mismo modo, ese desconcierto escópico, lejos de limitarse a enturbiar el contenido iconográfico del plano, se traslada constantemente al relato, lo diluye de tal manera que nada acaba siendo lo que semeja: mientras al principio la película parece introducirnos en el motivo del enfrentamiento-a-muerte-entre-dos-personajes, lo que con el tiempo se convertirá en una de las obsesiones mayores del cine de Aldrich, localizada en este caso en el teniente Costa de Jack Palance y el capitán Cooney de Eddie Albert, a medida que la película avanza su enfoque empieza a descentrarse y a atomizarse, como si el hilo narrativo fuera incapaz de mantenerse en línea recta y necesitara desesperadamente huir de sí mismo en cada uno de sus recovecos. Y es así como se anula el maniqueísmo de la oposición honestidad-corrupción, y se accede a una perspectiva mucho menos rígida, más flexible, que permite, entre otras cosas, la «humanización» de los dos protagonistas: ni Costa es el militar honrado e intachable que aparenta, sino más bien un neurótico cuyo único objetivo bélico parece ser precisamente Cooney, ni éste el cínico corrupto que da a entender su primera escena con Lee Marvin, sino un pobre hombre obligado por su padre a afrontar situaciones que ni siquiera es capaz de soportar. El descentrado sistemático puesto en práctica en la construcción de los encuadres da lugar a una insólita mirada oblicua, zigzagueante, que se activa a la hora de contemplar la evolución del relato y los personajes.

En *El último atardecer* (1961), un *western* realizado cinco años después de *Attack!* y en unas condiciones absolutamente distintas —después de su experiencia europea y ya no para su propia productora, sino para la de Kirk Dou-

http://www.esnips.com/web/Moviola

glas—, todo el entramado de la película parece basarse igualmente en otro enfrentamiento, esta vez entre un hombre de la ley y un pistolero, pero, ya desde el principio, el proceso de identificación que necesariamente debe experimentar el espectador a tenor de la codificación genérica queda distorsionado por una puesta en escena todavía más dispersa que en las películas que Aldrich había filmado en los cincuenta. Su característico gusto por las escenografías barrocas y los encuadres recargados, de esta manera, se ve potenciado aquí por un montaje hiperactivo y una utilización de la iluminación y el color que no sirve tanto para definir a los personajes como para hacerlos más impenetrables: desde los elementos arquitectónicos que sistemáticamente perturban la visión de los exteriores —una sarcástica operación que niega abiertamente el mito de los «espacios abiertos» del *western*— hasta las frecuentes y ominosas secuencias nocturnas, pasando por la gran cantidad de planos utilizada en el duelo final —otra escaramuza concebida directamente *en contra* del género—, todo ello arroja equívocas luces y sombras sobre lo que al inicio parecía un planteamiento muy claro. Douglas, aparentemente el villano de la función, se perfila en el fondo como un atractivo dandy, un romántico alucinado digno de Heinrich Von Kleist, mientras que Rock Hudson, en cambio, acaba pareciendo demasiado hierático e impasible como para infundir confianza. De nuevo, pues, la turbiedad de la puesta en escena condiciona la ambigüedad del discurso. Y de nuevo también, como en la película anterior, la responsabilidad de la tragedia final no recae tanto en los personajes como en las superestructuras sociopolíticas que los sustentan como tales: el ejército y las castas militares en *Attack!*, el nuevo «orden» surgido tras la guerra de Secesión en *El último atardecer*.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, parecería que el cine de Aldrich, según todos los indicios, aban-

http://www.esnips.com/web/Moviola

dona tanto el radicalismo ideológico como el atrevimiento estético para lanzarse en los brazos del conformismo. No obstante, un examen atento de películas como *Doce del patíbulo* (1967) o *El vuelo del Fénix* (1965) revela justamente lo contrario: esta última, por ejemplo, acaba convirtiendo el estudio psicológico de un grupo en un nuevo enfrentamiento dual, esta vez entre el obsesivamente idealista James Stewart y el pragmático recalcitrante Hardy Kruger, y, a su vez, ese enfrentamiento en otro despiadado análisis de la autorrepresión. De ahí que nunca se expliciten las verdaderas motivaciones de uno y otro, y de ahí también que Aldrich se dedique a interponer ruidosamente su puesta en escena entre la cámara y la realidad filmada a través de filtros mucho más sofisticados e inaprehensibles que los de sus anteriores películas: la tensión entre los elementos que conforman el encuadre ya no es tan evidente como en *El beso mortal* (1955) o *The Big Knife* (1955), pero su presencia sigue siendo agobiante, constante, como demuestra el hecho de que, tratándose de una película que transcurre enteramente en exteriores, nunca se vea el cielo con absoluta claridad, siempre oculto por los restos del avión siniestrado, filmado a modo de tétrico, asfixiante marco arquitectónico. Como las ondulantes y engañosas dunas del desierto, tras las cuales puede agazaparse la salvación o simplemente un espejismo, también el relato esconde información, se estructura en pliegues que simbolizan a la vez las rugosidades de la narrativa posclásica y la imposibilidad de acceder al interior de los personajes, de las cosas, de la realidad. Y, al igual que ocurría en *El último atardecer*, es la moral dominante, siempre brumosa e indefinible, omnipresente pero intangible, la que obliga a los personajes a formarse ideas preconcebidas de sí mismos que luego se empeñan en llevar a sus últimas consecuencias, en este caso con resultados milagrosamente positivos: la supervivencia del grupo acaba

http://www.esnips.com/web/Moviola

basándose en la total asunción del papel que cada uno se ha autoimpuesto.

Y lo mismo sucede en *Comando en el mar de China* (1970), una de las películas de Aldrich paradójicamente menos apreciadas por los especialistas. Aquí el juego con las estructuras del relato es ya constante, imparable, desatado: empieza como la historia de un oficial díscolo y rebelde (Cliff Robertson); continúa como una especie de *remake* de *Attack!*, con el enfrentamiento entre el propio Robertson y el personaje del capitán neurótico interpretado por Denholm Elliott; parece decantarse luego por explorar las relaciones entre el teniente Robertson y el soldado Michael Caine; y, finalmente, acaba convirtiéndose en la historia de cómo se fabrica un falso héroe. Por si fuera poco, Aldrich se dedica a sembrar por toda la película incontables obstáculos visuales: el cuartel general de los ingleses, por ejemplo, es una iglesia, y mientras toda la parte que transcurre en la selva, llena de hojarasca y vegetación, convierte el reconocimiento de los personajes en una misión casi imposible, la que se desarrolla en campo abierto está planificada de manera tan lejana y distante que ocurre prácticamente lo mismo, una estrategia que dará sus frutos en la angustiosa secuencia final. Todo es mentira, una charada, una puesta en escena, de manera que una expedición bélica compuesta por *outsiders* puede convertirse inopinadamente en una misión gloriosa y un pobre pelele azuzado por las circunstancias en un héroe. Así se hace la historia y así se fabrican los roles sociales.

Pero es en *Chicas con gancho* (1981), precisamente la última película de Aldrich, donde todos estos motivos se articulan en un entramado de aparente sencillez, pero más complejo que nunca. A primera vista diríase que se trata del trabajo más transparente de su autor, una pequeña *road movie,* de inspiración casi documental, sobre las andanzas de

http://www.esnips.com/web/Moviola

dos luchadoras de *catch* y su mánager por la América más provinciana y desastrada que imaginarse pueda. No obstante, lo que al principio se presenta como una colección de episodios costumbristas, prácticamente sin un hilo narrativo claro, se revela al final un elaborado discurso no sólo sobre la naturaleza del sueño americano, sino también, y por encima de todo, sobre el propio espectáculo entendido a la vez como medio de vida y de supervivencia. Un discurso, por cierto, donde la proverbial habilidad de Aldrich para dar la vuelta a sus puntos de partida expresivos y convertirlos en otra cosa alcanza un insospechado nivel de perfección. En apariencia una película sobre el éxito como posibilidad permanente incluso en la América de los ochenta, un relato de inclinación progresivamente épica y triunfalista, *Chicas con gancho* traviste la autosuficiencia en cinismo mediante una única declaración de principios: para conseguir «ganar» hay que utilizar las mismas armas que un entorno social degradado y turbio, operación de enmascaramiento moral que se corresponde con otra de enmascaramiento estético según la cual el proceso de la puesta en escena no es otra cosa que una ocultación de la realidad. En otras palabras, si el mánager interpretado por Peter Falk debe recurrir a una aparatosa «escenificación» de su producto para poder venderlo sea como fuere (el combate final, apoteosis del espectáculo entendido como representación deformada de los ideales americanos), el propio Aldrich se ve obligado también a abandonar el tono pseudocumental del inicio en favor de una puesta en escena abrumadora, omnívora, el espectáculo de un espectáculo, la escenificación de lo que es ya en sí mismo una escenificación. Un juego de espejos, en fin, que remite al propio discurso moral y estético de la película y de la obra de Aldrich en general: la imposibilidad no sólo de conocer, sino incluso de reflejar lo real.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Así pues, desde la trabajosa elaboración del encuadre hasta la concepción general de la puesta en escena, desde el inmediato posclasicismo de los años cincuenta hasta el tardomodernismo de principios de los ochenta, el obstáculo interpuesto, el tupido velo tendido entre la realidad y la cámara, coincide, en el cine de Aldrich, con una tajante negación a mirar las cosas de frente, con un serpentear de la mirada —la suya y la nuestra— a través del plano y del relato, que debe constantemente abrirse paso a través de una densa espesura objetual y conceptual para poder llegar a atisbar simplemente un espectáculo, otra puesta en escena. Y si en los años cincuenta esa pantalla toma la forma de un laborioso barroquismo de inspiración wellesiana —aunque mucho más retorcido: *Attack!*, pero también *El beso mortal*, *Veracruz* (1954) o *The Big Knife*—, en los sesenta adopta como excusa la superproducción para supeditar la narración a la representación —de un modo a la vez parecido y radicalmente distinto al de Otto Preminger: de *¿Qué fue de Baby Jane?* a *Doce del patíbulo*—, en los setenta descompone el discurso hasta las últimas consecuencias —no sólo la escurridiza sinuosidad de *Comando en el mar de China*, la más sutil, sino también los *flous* de *Destino fatal* (1975) o la pantalla dividida de *Alerta: misiles* (1977)— y en los ochenta delata ya abiertamente el artificio que la sustenta, como muy bien demuestra *Chicas con gancho*. Todo lo cual, para concluir, convierte la experiencia de ver cualquier película de Aldrich en algo sumamente dinámico: la mirada, como la propia disposición del relato, vaga de un sitio a otro sin saber muy bien dónde posarse y, en consecuencia, sin entregarse incondicionalmente ni a la búsqueda de la epifanía poética —como en el caso de Nicholas Ray— ni a la autodestrucción violenta —el de Samuel Fuller—, por hablar de los dos casos más cercanos al suyo, en un planteamiento absolutamente abierto en el que el descuido de la narración

http://www.esnips.com/web/Moviola

clásica da lugar, a la vez, a la negación de cualquier punto de referencia fijo, al vaciado significante de los géneros tradicionales y a formas de relato más bien vacilantes y errabundas, que gustan de demorarse incansablemente en el tiempo —y de ahí la larga duración de la mayor parte de sus películas— y suelen preferir la prolijidad a la concisión.

Esta variante no demasiado tipificada de la puesta en escena «moderna» plantea la posibilidad, además, de erigirse en metáfora de otra metáfora: si la representación posclásica tiende a hablar siempre de sí misma, en el caso de Aldrich ese acto autorreferencial no sólo se desarrolla en el nivel narrativo sino también en el discursivo, no únicamente en el relato sino asimismo en los personajes, de manera que esa imposibilidad de asumir la realidad como tal, ese atormentado vagabundeo por el reino de las sombras y la confusión, acaba condenando a los protagonistas de sus películas a una especie de interminable puesta en escena de sí mismos a cuyo término no son ya otra cosa que el rol que se han propuesto —o les han propuesto— desempeñar desde el principio. Y, en este sentido, el Cliff Robertson de *Comando en el mar de China* no es tan distinto como podría parecer del Peter Falk de *Chicas con gancho*: el primero termina asumiendo su papel de héroe a la fuerza hasta el extremo de morir por ello; el segundo llega a la conclusión de que no será un *entertainer* de verdad hasta que interiorice los mecanismos del espectáculo y los haga total y absolutamente suyos. En cualquier caso, se produce la anulación del individuo por parte de ciertas superestructuras ideológicas que le impiden contemplarse con la claridad necesaria para renunciar a la seductora llamada de la representación e integrarse en el flujo de una narración más o menos redentora, desde el Burt Lancaster de *Apache* (1954) hasta el Burt Reynolds de *Rompehuesos* (1974), pasando por la Bette Davis de *Canción de cuna para un cadáver* (1962) o la Beryl

http://www.esnips.com/web/Moviola

Reed de *The Killing of Sister George* (1968), todos ellos actores de un drama mediante el cual pretenden rehuir la realidad y fijar sus credenciales en un universo convulso y movedizo.

No es casualidad, pues, que una de las últimas películas de Aldrich se titule precisamente *Twilight's Last Gleaming*, «el último fulgor del crepúsculo», un verso del himno norteamericano que dice, en el contexto en el que se sitúa, muchas más cosas de las que parece: primero, una alusión al propio himno como mecanismo triunfalista ocultador, en el fondo, de miserias y neurosis; segundo, una apoteosis de la contradicción entre la poesía épica del significante original y la perspectiva paranoica del significado que acaba adquiriendo; y tercero, un comentario cínico sobre el mismo formato escogido para la representación, la espectacular puesta en escena de un apocalipsis, casi a la manera viscontiana. Y tampoco es de extrañar, en consecuencia, que ese feroz distanciamiento entre lo filmado y el modo de filmarlo acabe adquiriendo, desde esta perspectiva, un curioso doble filo: «Figlio di quella classe borghese che lo ha generato —dice Claver Salizzato de Aldrich—, non ne rinnega i principi né i comportamenti, pur senza conviderne le aspirazioni. [...] asomiglia piuttosto a un "Gattopardo" che osserva e descrive, con duro disincanto e senza emozione, le emozioni e la decadenza, il trapasso, del costume americano». Es decir, una visión realmente oblicua que, a pesar de todo, también nos estaba hablando de América.

Capítulo 7

Nicholas Ray y *Chicago, año 30*

Nada más fácil que contemplar *Chicago, año 30* desde el punto de vista de la teoría de los autores. Como si el propio Nicholas Ray hubiera situado en su justo lugar, allí donde cualquiera pudiera verlos, los signos inequívocos e intransferibles de su «poética», la película se despliega ante los ojos del espectador a la manera de un delirante fresco que incluye todos, absolutamente todos los motivos y obsesiones del cineasta norteamericano, o por lo menos todos aquellos que le han atribuido sus más apasionados exegetas a partir de los primeros textos de Eric Rohmer.

Por un lado, el color, el CinemaScope, la imaginería violenta y desatada del rojo y el verde, el negro y el dorado. Un universo en llamas a modo de aplicado trasunto del mundo interior de Ray, el «director maldito» por excelencia, el poeta del desamparo y la desesperación cuya imagen pública fue construida a partes iguales por la maquinaria cinéfila y su propia deriva personal, el rebelde sin causa, el primer exiliado del Hollywood moderno. Godard intentó imitar esa «pasión de filmar» en *Pierrot el loco* (1965). Y la impulsividad de Ray en su acercamiento a los rostros y a los cuerpos, esa concepción profundamente «física» de la «puesta en escena», se han erigido en proclamas-fetiche a la hora

http://www.esnips.com/web/Moviola

de abordar tanto su cine en general como esta película en particular.

Por otra parte, los personajes frágiles y atormentados, la lenta y dolorosa formación de una pareja como precaria alternativa a una estructura social opresiva y cruel. En el caso de *Chicago, año 30*, los dos protagonistas basan sus vidas en la mentira, en la representación, con el único fin de sobrevivir en un entorno despiadado, corroído por los falsos fulgores de un capitalismo en plena fase de expansión. Ella (Cyd Charisse), a medio camino entre la bailarina de cabaret y la chica de alterne, malgasta sus noches en las fiestas que ofrecen los mafiosos más poderosos de la ciudad. Él (Robert Taylor), abogado de un gángster neurótico, echa a perder su talento defendiendo a matones de tres al cuarto. Ambos desprecian lo que hacen, guardan una prudente distancia respecto a sus actividades cotidianas, conservan un pedazo de la integridad perdida en algún lugar oculto de sus respectivas personas, concebidas como máscaras blindadas a cuyo interior nada ni nadie puede acercarse. Pero no es suficiente. Saben que un día deberán demostrar a todo el mundo que en realidad no son lo que parecen. Saben que están coqueteando peligrosamente con el abismo, ese agujero negro en el que se precipita, casi nada más comenzar la película, la compañera de piso de Cyd Charisse. Y saben, sobre todo, que se necesitan el uno al otro.

En fin, puede que algún lector haya creído detectar cierto matiz irónico en los dos párrafos precedentes, sea o no a través de las comillas. Nada más lejos de mi intención. Lo único que me parece evidente es que Ray sabía que se estaba forjando una reputación en Europa, que sus días en Hollywood estaban contados —ésta es su última película allí— y que con *Chicago, año 30* debía realizar algo así como una síntesis de sus trabajos anteriores, o mejor, un resumen de lo que una determinada tendencia crítica había identifi-

http://www.esnips.com/web/Moviola

cado como sus «temas» y «figuras de estilo». O al revés: que Ray era consciente de estar trabajando para una gran productora como la Metro, que ya conocía sus limitaciones en su inacabable enfrentamiento con el sistema de estudios y que, en consecuencia, se limitó a introducir a empellones algunas «marcas de fábrica» que convirtieran la película en un objeto perfectamente identificable por parte de sus seguidores. Da lo mismo. En los dos casos, nos encontramos con la firme determinación, por parte de Ray, de dejar bien clara su condición de autor, ya sea a través de su imposición como tal, por encima de las típicas restricciones hollywoodienses, ya sea por medio de la subversión, de la aparente aceptación de un formato estándar para luego situar estratégicamente su rúbrica personal. En sus primeras películas hollywoodienses, Ray transforma, modela el material que tiene entre manos, casi siempre a partir de géneros y códigos muy definidos, y lo convierte en una extraña mezcolanza, por otro lado perfectamente armónica, entre las exigencias del modelo clásico y las variaciones que desea introducir. Se trata de un equilibrio admirablemente sostenido en la tensión. En sus últimos trabajos para las *majors*, digamos que desde *Rebelde sin causa* (1955) —y sobre todo en esta última y en la que nos ocupa, aunque también en otra inmediatamente anterior, *Johnny Guitar* (1954)—, esa tensión ha sido llevada ya a tal extremo que la cuerda está siempre a punto de romperse, roída por una crispación que se traslada de los personajes, cada vez más inestables, al propio Ray, obsesionado como ellos por enfrentarse con la mediocridad del mundo circundante. Ahora se trata de una tensión, insoportable, en la que ya es imposible la armonía. No quiere esto decir, en modo alguno, que la primera parte de la carrera de Ray en Hollywood sea mejor que la segunda, por decirlo llanamente, pues hay en esta última películas del calibre de *Bigger than Life* (1956), *Wind Across the*

http://www.esnips.com/web/Moviola

Everglades (1958) o *Bitter Victory* (1957). Las películas más conflictivas en este sentido —que serían, como queda dicho, *Johnny Guitar, Rebelde sin causa* y *Chicago, año 30*— son tan admirables como cualquier otra, incluyendo las más equilibradas, a su modo, como por ejemplo *On Dangerous Ground* (1950) o *In a Lonely Place* (1950). Pero, volviendo de nuevo a *Chicago, año 30*, ¿seguro que eso que la hace tan admirable es la determinación de Ray de ser un autor, lo cual sería otra forma de sancionar la «unidad artística» de la película, su proporción y su orden estéticos? ¿O quizá es más bien, precisamente, su carácter de bosquejo, de boceto de lo que hubiera podido ser de no mediar los imperativos industriales, lo que resulta más fascinante de ella? Es decir, ¿no estaremos centrándonos demasiado en la meta cuando lo que le preocupaba más a Ray era el camino?

Un solo ejemplo a partir del cual extraer múltiples consecuencias. Habitualmente, cuando se comenta esta película, el hecho de que el abogado protagonista sea cojo suele interpretarse como una insistencia más, por parte de Ray, en la «fragilidad» de sus criaturas, un símbolo de su inadaptación al entorno, la metáfora de una «fractura» mucho mayor, la que afecta a la totalidad de su universo, en el fondo una gran «herida» abierta, sin cicatrizar. No olvidemos, sin embargo, que se trata de un abogado, y fijémonos en la utilización que se hace de esta figura retórica, la de la cojera, en las escenas de juicios. Siempre que se dirige al jurado, y con el fin de conmoverlo al defender sus argumentaciones o enfrentarse a las del fiscal, el protagonista exagera sus dificultades motrices y exhibe impúdicamente su desvalimiento. De este modo, la representación del juicio y la representación cinematográfica coinciden en una sola, en un único marco, el limitado por los bordes de la pantalla, y la película deja al descubierto sus más íntimos mecanismos. Porque ¿acaso la «herida» del personaje no es también la

http://www.esnips.com/web/Moviola

de la película, un espectáculo industrial atravesado por las violentas hendiduras de una cuña que se quiere «marca personal», «huella de autor»? ¿Acaso esa misma fractura de la representación, esa súbita ruptura que permite verlo todo en su interior, no supone desmontar a la vez el espectáculo de la justicia y el del cine, descalificando simultáneamente una de las más representativas instituciones burguesas y su mayor expendedor de ideología? Si la justicia debe ser igual para todos, ¿también debe serlo el espectáculo? Entonces, ¿toda expresión personal, toda demostración de creatividad, debe contemplarse como un engaño, como un artificio impostado? ¿O eso es sólo lo que pretenden hacernos creer las instancias del poder? Y, sea como fuere, ¿no es cierto que tanto el protagonista como el propio Ray acaban avergonzándose de ese exhibicionismo, el primero identificándolo con una cierta indignidad impropia de su persona, el segundo sintiéndose de algún modo culpable por el asesinato de un clasicismo del que se siente heredero?

De nuevo alguien puede extraer una impresión equivocada de estas conclusiones. No se trata de que Ray vaya en contra de su propio personaje, de que esté poniendo en entredicho su apuesta por la ética y la integridad personal. Sucede simplemente que no todo es tan sencillo como parece y que, en cierto sentido, la típica ambigüedad moral de los protagonistas de Ray reaparece en *Chicago, año 30* bajo la forma de una interrogación sobre su propio oficio. Del mismo modo que, en el caso del abogado protagonista, el hecho de que al final renuncie a toda impostura no significa que acepte sin rechistar los mecanismos sociales que han estado a punto de conducirlo a un callejón sin salida, aparato de la justicia incluido, en el de Ray su tácita aceptación de las normas clásicas tampoco supone una renuncia absoluta a la expresión personal. Y de ahí la construcción de la película, ese constante ir y venir entre los más desaforados tó-

http://www.esnips.com/web/Moviola

picos hollywoodienses y las repentinas transgresiones de sus reglas más férreas. Por un lado, la mostración de una crisis, la del propio sistema clasicista, que se despliega en el desarrollo simultáneo de tres géneros —el cine negro, el musical y el melodrama— que a su vez se presentan en bloques siempre separados: canciones escenificadas, estallidos de violencia, escenas íntimas. Y, por otro, la socavación despiadada de esos mismos bloques por parte del «autor», que se dedica a trasladar sistemáticamente no sólo la violencia del entorno a las relaciones de pareja, variando así el tono habitual de las respectivas escenas, sino también el propio discurso de la película desde los protagonistas a los secundarios, de manera que los verdaderos perdedores, lejos de ser el abogado y la *party girl*, serían esos gángsters patéticos cuya bravuconería, cuya violencia irracional —que los acerca a los protagonistas de *In a Lonely Place* u *On Dangerous Ground*— se erigiría a su vez en la perfecta metáfora de la violencia que quisiera desatar Ray sobre el cine clásico. Algo que sólo pudo hacer, por cierto, lejos de Hollywood, muchos años después, cuando, a diferencia de los protagonistas de *Chicago, año 30*, él ya no podía volver a casa.

Capítulo 8

Palabras como cáscaras vacías: el cine hablado de Joseph L. Mankiewicz

La palabra, el lenguaje hablado, el discurso oral, quizá sean los aspectos más representativos de la obra cinematográfica de Joseph L. Mankiewicz. Y, sin embargo, a menudo su importancia queda diluida tras sus derivaciones más tangenciales. Sólo dos cosas, según creo, deben tenerse en cuenta al respecto. En absoluto la fascinación que emana de esas palabras, ni tampoco su ocasional belleza literaria. Eso sería caer en la tentación de la mitología, precisamente uno de los conceptos que provocan una mayor actitud de rechazo por parte de Mankiewicz en lo que se refiere al tema en cuestión. Por el contrario, aunque sin abandonar esos mismos territorios, lo que debe ocuparnos es más bien aquello que se oculta tras esa fascinación y el motivo por el que se convierte en literatura. Los personajes de Mankiewicz no son sólo criaturas ocurrentes y sarcásticas entregadas a elegantes juegos verbales. Son hombres y mujeres que sufren por ello, que luchan contra el lenguaje con el fin de manipularlo para sus propios fines o para rasgar el velo que lo separa de la realidad, prácticamente sin términos medios. La razón de ser de las palabras en la obra de Mankiewicz no es el deslumbramiento sino la tortura que provocan.

Precisamente al mismo tiempo que el propio Mankie-

http://www.esnips.com/web/Moviola

wicz empezaba a desplegar sus más temidas armas en este sentido, más o menos a mediados del siglo XX, los llamados empiristas anglosajones revolucionaban la filosofía del lenguaje. El árbol genealógico de ese movimiento se iniciaría en Wittgenstein, pasaría por Bertrand Russell y culminaría con Stuart Hamshire, Gilbert Ryle, J. L. Austin o P. F. Strawson, encontrando su adecuado epílogo en Heidegger, ya en el marco del pensamiento alemán. Y su objetivo más visible sería el análisis minucioso de las estructuras lingüísticas con el fin de desenmascarar su carácter convencional, de denunciar su falsa transparencia. No es de extrañar, entonces, que su irrupción coincida más o menos con el relevo generacional en Hollywood, el paso de los primeros clásicos a los hijos de Orson Welles, con todo lo que ello supone no sólo de renovación formal, sino también de una mayor autoconciencia lingüística, tanto desde la perspectiva del naciente manierismo como a partir de una cierta utilización en segundo grado de los diálogos y las narraciones orales. Más tarde volveremos sobre el primer punto. Por ahora, interesa más la coincidencia de Mankiewicz con directores como Billy Wilder u Otto Preminger en lo que a utilización del lenguaje verbal se refiere, un aspecto ya apuntado por Carlos F. Heredero en su libro sobre el cineasta.

En efecto, esos tres realizadores empiezan a dirigir películas más o menos en la misma época y, lo que es más importante, aplican idéntico criterio a su concepto de la expresión cinematográfica. Por un lado, la creciente importancia concedida a los diálogos y las voces en *over*, lo que paradójicamente construye imágenes más robustas, más contrastadas que en el período estrictamente clásico. Por otro, la asignación de un estatuto más bien ambiguo y difuso a ese tipo de discursos, ya sea a partir del punto de vista o de su propia condición manipuladora. ¿Es una casualidad que tanto *Perdición* (1944) como *El crepúsculo de los dioses* (1950)

http://www.esnips.com/web/Moviola

estén narradas desde la perspectiva de un agonizante o, sin más, de un cadáver? ¿Es mera coincidencia que en muchas de las películas de Preminger la escena culminante sea un juicio —es decir, un rito social en el que se pone a prueba la veracidad de las palabras—, o que acaben convirtiéndose en minuciosos análisis del comportamiento humano a través de su máscara verbal? ¿Y, en fin, no resulta sintomático que todo eso confluya, en las películas de Mankiewicz, en una visión concreta del problema del lenguaje entendido como «embrujo» en el sentido wittgensteiniano del término?

Heidegger menciona la «habladuría» como inicio de la tragedia del ser, como el momento preciso en que éste empieza a ver negada su plenitud. Lo único que cabe hacer, entonces, es recobrar la entereza a través de la cual el lenguaje puede ser pura expresión del ser, emane espontáneamente de él. En muchas de sus películas, Mankiewicz parte de este presupuesto para construir verdaderas tragedias modernas sobre la influencia negativa del lenguaje como intromisión en la existencia de otras personas. En *People Will Talk* (1951), de título inequívocamente significativo, un médico se ve sometido a la murmuración pública por razones morales sin que pueda evitar la construcción de una gran mentira sobre su vida a base de hechos en apariencia objetivos. En *Carta a tres esposas* (1949), el lenguaje escrito en forma de «calumnia» actúa como desencadenante de una descomunal crisis en el seno de la institución matrimonial. En *La condesa descalza* (1954), la supuesta «evocación» se convierte de algún modo en «profanación», sobre todo desde el momento en que su objeto es una mujer ya fallecida alrededor de la cual empiezan a flotar recuerdos, pero también re-construcciones definitivamente obscenas. No es de extrañar, pues, que Mankiewicz empezara su carrera produciendo películas como *Furia* (1936), de Fritz Lang, o

http://www.esnips.com/web/Moviola

Historias de Filadelfia (1940), de George Cukor, en las que la «habladuría» y la «calumnia», o simplemente el hecho de «hablar por hablar», acaban suponiendo verdaderas amenazas para la estabilidad emocional o incluso la integridad física de sus protagonistas. Se trata de acciones lingüísticas que pueden poner en peligro incluso todo un orden social: la profesión, el estado civil, los «pactos de no agresión» tácitos que regulan las diversas formas adoptadas por las relaciones humanas. Sin embargo, también sirven a ese *statu quo*, obligan a un estado de alerta permanente respecto a la posibilidad de cualquier tipo de pérdida. A la vez, pues, socavan y alimentan la Gran Narración del Orden Establecido.

El delicado equilibrio entre esas dos acciones tiene su base en el terreno de la convención: un acuerdo mediante el cual la agresividad de las cosas queda contenida en los límites del lenguaje. Para Wittgenstein, todo ello se resuelve en innumerables juegos lingüísticos que actúan a través de infinitas combinaciones. En ellas, las palabras actúan a modo de fórmulas que todo el mundo acepta de buen grado pero que a la vez pueden volverse en su contra. En *La huella* (1972), el juego es la expresión enmascarada de la lucha de clases, y la aparente inanidad del lenguaje va envenenándose progresivamente hasta culminar en la muerte física. Las armas no las carga el diablo sino las palabras, ciertas convenciones lingüísticas que —llevadas hasta el absurdo— se revelan mortales de necesidad. En *Ellos y ellas* (1955), como su propio título indica, el juego se traslada al terreno sexual, y la opresión se manifiesta en las distintas variaciones que adopta el acoso verbal masculino en su estrategia de la seducción. Frank Sinatra mantiene en un engaño permanente a su novia, de la que sin duda no está enamorado y a la que sólo utiliza para su propio placer. Y Marlon Brando usa su impenetrable retórica para atrapar en su pérfida telaraña a la ingenua Jean Simmons, que a su vez cree poseer al-

http://www.esnips.com/web/Moviola

gún dominio sobre sus semejantes por su condición de oradora del Ejército de Salvación. El hecho, en fin, de que por encima de todo este embrollo sobrevuele el pacto verbal, la apuesta por la que Sinatra pone en duda la capacidad de Brando para seducir a Simmons, lo reduce todo a un juego perverso, pues las palabras que utiliza Brando para ganarse a Simmons no son únicamente producto de su maquinación, sino también de su combate retórico con Sinatra. La perversión de las funciones naturales del lenguaje puede adoptar múltiples bifurcaciones, retorcerse hasta el infinito.

Precisamente *Ellos y ellas* es la película de Mankiewicz en la que mejor se aprecia esta especie de aviesa tentacularidad de la palabra. Musical más centrado en el canto que en la danza, o por lo menos más atento al significado de lo que se dice cantando que a las implicaciones de lo que se sugiere bailando —lo último concebido como un complemento de lo primero—, la estilización del lenguaje recitado y rimado, sometido a innumerables inflexiones vocales y semánticas, aporta un plus de opacidad a la comunicación que en principio deberían establecer entre sí los personajes. El juego es variopinto, multiforme, va desde la grosería del engaño en estado puro hasta la sofisticación de su puesta en escena a modo de arabesco verbal. Y así, a la habladuría de Heidegger, a la genealogía de Wittgenstein, al análisis de los convencionalismos de Russell, Mankiewicz podría añadir el estudio minucioso de las diferentes capas, las distintas argucias que puede adoptar el lenguaje para disfrazarse continuamente a sí mismo, lo que en su conjunto suele asociarse con la inevitable mentira del relato.

El demiurgo organiza un mundo a su medida sin preocuparse en exceso de su apariencia externa, apelando más bien a su funcionamiento intrínseco. Por ejemplo, las cartografías demiúrgicas de Alain Resnais son confusas, dispersas, caóticas: con su constante recurrencia al recuerdo alea-

http://www.esnips.com/web/Moviola

torio, reflejan el desorden y la desorientación de toda una época de manera sorprendentemente sistemática en sus redes de sentido pero invariablemente errática en sus dispositivos formales. En el caso de Mankiewicz ocurre al contrario. Y no sólo porque pertenezca a otro contexto y otra generación, inscritos en un momento aún cercano al clasicismo, sino también porque su objetivo es mostrar la imposibilidad de ordenar el mundo y, a la vez, la obsesión por convertir esa misma imposibilidad en discurso, en narración, en el hecho literario entendido como generador de belleza. De algún modo, la habladuría y el juego arbitrario, la convención y la rutina, se redimen a través de la literatura.

Hay que distinguir en ese punto, sin embargo, dos cosas. Por un lado, esa preeminencia de lo literario en los textos de Mankiewicz. Por otra, su tendencia a la adaptación de novelas y obras teatrales, que a su vez puede contemplarse, en el plano hermenéutico, en la recurrencia constante a una teatralidad casi obscenamente exhibida y —de nuevo— en el significado meramente literario de esa misma inclinación por el teatro. *Cleopatra* (1963) está basada en piezas de Shakespeare y Bernard Shaw. Pero, finalmente, a Mankiewicz no le interesa tanto la refundición, ni siquiera la interpretación, como su uso en aras de la superposición de varios relatos literarios independientes que acaban configurando una compleja red textual. La relación entre Cleopatra y César, o entre Cleopatra y Marco Antonio, está repleta de equívocos, ocultaciones, elipsis, pero precisamente por eso sus conversaciones aspiran a una belleza formal, a un nivel de exigencia lingüística, que convierte la falsedad en verdad o, dicho de otro modo, enfrenta la mentira de las relaciones humanas a la emoción que puede desprenderse de sus modos representativos. Paradójicamente, la representación narrativa de la Gran Representación Humana puede llegar a dejar entrever una realidad en

http://www.esnips.com/web/Moviola

cierto modo trascendente, trascendida a través de la utilización del lenguaje.

Todo esto, decíamos, no tiene nada que ver con la adaptación literaria en sí misma. De hecho, en las películas de Mankiewicz, esa capacidad para convertir el lenguaje en belleza se traslada de los autores a los personajes, de la voz enunciadora a la enunciación en sí, de la instancia narrativa a los propios componentes de la narración. El relato, de este modo, intenta adquirir entidad desde el principio, fascinar a su destinatario tanto en la ficción como fuera de ella. En *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), el fantasma dicta sus memorias a la mujer y ésta queda irremediablemente envuelta en la tela de araña de sus hipnóticas evocaciones. El desplazamiento de esa fascinación desde el personaje hasta el espectador, sin embargo, se materializa en un grado aún mayor cuando la voz no se sitúa en la pantalla sino en su exterior, cuando adquiere la categoría de voz *over*. En *Mujeres en Venecia* (1967), en principio una película dedicada a investigar las relaciones entre el cine y el teatro, la referencia literaria de la voz de Rex Harrison, que parece emitida desde un lugar más allá del tiempo y el espacio, aporta un intenso placer intelectual allá donde sólo reinan el engaño y la mentira. Y es más, la fragmentación de ese mismo tipo de voces, su subdivisión en otros muchos discursos enlazados o superpuestos, tiende a aumentar el ascendiente del discurso sobre la audiencia, como demuestra la envolvente polifonía que domina películas como *Eva al desnudo* (1950) o *La condesa descalza*.

Pues bien, es aquí donde debe insertarse la discusión sobre el verdadero estatuto de Mankiewicz en el seno del cine americano de su época. En realidad, la utilización de la literatura como redención de un universo desquiciado, como ordenación significante del caos social, como único refugio estético del moralista, es también un arma de doble

http://www.esnips.com/web/Moviola

filo. Es cierto que preserva de la inmundicia y el horror, que incluso reconvierte los convencionalismos en creatividad, pero también actúa a modo de obstáculo que anula cualquier posible rastro de la transitividad clásica, obliga al espectador ya no únicamente a mirar dos veces, sino también a conjugar visión y audición con el fin de poder acceder a algún tipo de significado más o menos claro. Los bucles así creados se regeneran a sí mismos hasta el infinito. Y la tortura hermenéutica se convierte en placer del texto hipertrófico cuando la dificultad de la interpretación confiesa su procedencia, esto es, la constante reconversión de la mentira en revelación, de la imagen equívoca en palabras resplandecientes, o incluso de la confusión lingüística en éxtasis babélico. De ahí el arrobamiento sadomasoquista que produce, en el espía que protagoniza *Operación Cicerón* (1952), el doble movimiento que se ve impelido a realizar: por un lado, el placer del engaño, de la mentira consustancial a su oficio; por otro, la dificultad de introducirse en un universo que no le pertenece, en un lenguaje que no domina.

Todo esto es, según queda dicho, lo que acerca a Mankiewicz a otros compañeros de generación como Wilder o Preminger, pero igualmente lo que lo diferencia de otros como Robert Aldrich, Samuel Fuller o Richard Fleischer. Sin embargo, la estrategia de fondo es la misma. Mientras estos últimos cultivan una calculada ambigüedad de la imagen, y recurren a la rarificación del encuadre o a cualquier tipo de metáforas relacionadas con la visión distorsionada para delatar, precisamente, los mecanismos y artificios que hacen posible la representación, Mankiewicz prefiere amplificar las posibilidades del discurso oral para denunciar de una tacada lo dicho y lo no dicho, lo mostrado icónicamente y lo sugerido verbalmente, el vacío del discurso convencional y la incapacidad de la imagen para mostrarse en su plenitud, lo que a su vez instaura en el espectador la in-

http://www.esnips.com/web/Moviola

quietud por no ver satisfecha del todo su escoptofilia natural y la pasión por una especie de análisis infinito —incluso por el atractivo de un cierto delirio interpretativo— que eso mismo conlleva.

En este sentido, lo que Welles o Aldrich consiguen a partir de misteriosos trazados laberínticos en el interior del plano, lo que Fuller o Fleischer alcanzan por medio de concienzudas alteraciones perceptivas del *découpage*, Mankiewicz, al estilo de Wilder o Preminger, lo logra por medio de un retorcimiento de la palabra que repercute en la configuración del relato. La narración sincopada de *Carta a tres esposas* o *La condesa descalza*, las historias constantemente bifurcadas de *Cleopatra* o *La huella*, crean distintos senderos ficcionales a través de los que la película busca constantemente una unidad que parece inalcanzable. Y, entonces, la belleza de ese juego literario adquiere esporádicamente el rostro abismático de la ausencia, dibuja el desolado paisaje de los paraísos perdidos. El desvanecimiento de un cierto equilibrio clasicista obliga, en el caso de Mankiewicz, a conjurar la pérdida mediante una hermosa, ponderada logorrea.

Pero la belleza literaria como arma de doble filo también puede tener otro sentido. A veces las evocaciones poéticas que emanan de las palabras alcanzan tal grado de perfección, de redondez, que sus efectos llevan la fascinación primera mucho más allá de lo previsible: por un lado, logran imponer el efecto de la representación por encima de lo representado, con lo cual la literatura deja de embellecer la realidad para transformarla directamente en mito, para mistificarla; por otro, convierten la retórica en complot o en maquinación. La segunda opción constituiría algo así como el lado oscuro de la primera, aquella frontera en la que la ilusión se transmuta en engaño, en mentira. Pero se trata de un engaño, de una mentira, que ya trascienden la simple «habladuría» para adoptar el rostro tenebroso del vacío,

http://www.esnips.com/web/Moviola

ese lugar sólo habitado por las sombras de la vanidad humana, de todo aquello que no por dicho resulta digno de adoptar corporeidad alguna. Y es en el borde mismo de ese vacío, de nuevo en ese abismo de la ausencia, donde se mueven, tan ufanos como patéticos, los seres miserables que lo han imaginado, esa humanidad bulliciosa que sólo puede dividirse en víctimas y embaucadores, narrados y narradores, quizás incluso autores y audiencias.

Ya en su primera película como director, *El castillo de Dragonwyck* (1946), Mankiewicz pone en escena a un maestro de ceremonias, no en vano interpretado por Vincent Price, encargado de urdir una trama endemoniada alrededor de una pobre muchacha. En *Julio César* (1953), el famoso discurso de Marco Antonio pasa de la filigrana retórica a la finalidad interesada con pasmoso desparpajo, cruza los límites entre lo bello y lo siniestro sin asomo de vergüenza o arrepentimiento. Y en *De repente el último verano* (1959), el *flashback* narrado por Katharine Hepburn es en sí mismo un compendio de horror existencial concebido, igualmente, con fines diabólicos. Contenido y continente, pues, se alían con premeditación feroz. Sobre todo en los dos últimos casos, el triángulo formado por el emisor, el receptor que está en la película y aquel otro que no lo está, el público, se convierte en un mecanismo de funcionamiento casi indescifrable. ¿A quién está intentando convencer Marco Antonio, a las personas que tiene a su alrededor o al público de la sala, a aquellos que empiezan otorgándole un determinado estatuto de credibilidad y terminan trocándolo por otro, o bien a quienes hacen lo mismo pero de una manera aún más retorcida, esas personas que, sentadas en la oscuridad del cine, ven primero a un actor interpretando un papel, luego a un personaje cuya presunta verdad emerge poco a poco de sus propias palabras y, en fin, de nuevo a un actor, pero distinto del primero, que ha provocado suti-

http://www.esnips.com/web/Moviola

les variaciones en la percepción tanto del público que lo escucha en la película como de aquel otro que lo ve a él al tiempo que también ve a ese mismo público? Y en cuanto a Hepburn, ¿acaso esa re-creación de un hecho presuntamente real, la horrible muerte de su hijo, no se dirige tanto a unos interlocutores fascinados como a una audiencia atónita, que descubre y desenmascara simultáneamente tanto el discurso como a quien lo emite, y que incluso puede llegar a preguntarse por la credibilidad de quien está tras todos esos discursos, es decir, Tennessee Williams visto por Mankiewicz, de manera que la visualización de ese mismo *flashback* acaba siendo una proyección combinada de varias conciencias, una sutil metáfora del cine en la era manierista?

En cualquier caso, la identificación entre —por una parte— el dominio del lenguaje retórico, la manipulación de ciertas reglas que a su vez permiten fascinar o engañar a los demás, la posesión de aquellas palabras capaces de aplastarlos, incluso la posibilidad de acceder a la ambigua belleza que desprenden, y —por otra— la pertenencia a una clase social elevada, el convencimiento de que determinados saberes están inextricablemente unidos al estatus económico, la exclusividad cultural como forma indiscriminada de opresión, todo ello está en muchos casos en la base de la poética de Mankiewicz entendida simultáneamente como filosofía lingüística, teoría literaria y taxonomía mítica. Y por el propio hecho de que sólo los ricos parecen tener derecho a formarse su propia mitología, de que únicamente quienes detentan el poder son capaces de crear mitos, cuando esa mistificación pasa a manos plebeyas, cuando son los desposeídos o los advenedizos quienes pretenden hacerse con esa facultad, entonces sobreviene la catástrofe. En *Eva al desnudo*, la humilde muchacha del título consigue lo que quiere sólo al precio de una condena anticipada. En *El día de los tramposos* (1970), el petulante Kirk Douglas constru-

http://www.esnips.com/web/Moviola

ye un monumental artificio únicamente para encontrarse con su fantasma, con su sombra. Los ricos pueden fracasar por la desmesura de sus ambiciones, que por otra parte sólo ellos se pueden permitir. Los pobres no disponen más que de sus sueños y sus ilusiones, en el fondo reflejos descoloridos de los planes megalómanos del poder. O el mito como el terreno en el que se desarrolla una incierta lucha de clases.

En la tradición dramatúrgica norteamericana del siglo xx, la identificación entre la vida y el teatro va inextricablemente unida a la consideración de este último como conmemoración del fulgor de la palabra, pero también de su ambigüedad. Títulos como *Vuelve, pequeña Sheba*, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* o la misma *De repente el último verano* recurren al acervo popular y a los coloquialismos, a la parodia involuntaria del lenguaje común, para establecer desde el principio un cierto vínculo con la audiencia que utiliza las palabras a la vez como comunicación y distanciamiento, como acercamiento a su universo en virtud de esa identificación lingüística, pero también como extrañamiento respecto al mismo por el filtro cultista que supone su misma puesta en escena. La realidad queda así reconvertida en su propio mito. Y el sueño americano, el Gran Mito Narrativo de la nación, accede a un territorio más difuso, más nebuloso, en el que su formulación lingüística, su verbalización o incluso su representación, del tipo que sean, ocultan siempre tanto la oscura intencionalidad del poder como los anhelos provocados en los receptores, con las consiguientes distorsiones en la interpretación. La ilusión lingüística, pues, es también el tema preferido de William Inge, Arthur Miller, Edward Albee o el propio Tennessee Williams, más allá de cualquier consideración estrictamente teatral. Por ese lado, Mankiewicz conectaría mejor con otros autores, anteriores en la historia y pertenecientes a una tradición muy distinta a la norteamericana. Por el otro, el que queda

http://www.esnips.com/web/Moviola

dicho, no resulta en absoluto extraño que el primer director en quien pensara el productor Sam Spiegel para *De repente el último verano* fuera Elia Kazan: no sólo había filmado ya a Williams en otras ocasiones, sino que es el autor que mejor podría relacionarse con Mankiewicz en ciertos tratamientos cinematográficos del hecho teatral.

En *La carta robada*, de Edgar Allan Poe, el juego de ocultaciones y descubrimientos que supone toda investigación impide acceder al meollo del asunto: la carta que nadie ve precisamente porque está a la vista de todos. El título *La figura de la alfombra*, de Henry James, se refiere a esos arabescos o dibujos que parecen formar parte de un esquema laberíntico pero, en el fondo, poseen una poderosa entidad por sí mismos. Del mismo modo, *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, es el intento de penetrar en la misteriosa figura de un advenedizo convertido en millonario a partir de una minuciosa recreación lingüística. Las palabras, pues, engañan y ocultan, van más allá de su esplendor literario para proponer un enigma abismal. Y los mitos que componen son tan bellos como peligrosos, a veces acaban escondiendo las pequeñas parcelas de realidad que ha descubierto la representación a través de vanos espejismos. Pues bien, como buen heredero de esta tradición literaria, el cine de Mankiewicz es también la crónica de una desintegración: del lenguaje, del estilo, del sueño americano.

Capítulo 9

Las herencias de Billy Wilder

La pregunta no debe ser: ¿cómo es posible que Joe Gillis, en *El crepúsculo de los dioses* (1950), sea capaz de narrar su historia después de morir asesinado? La pregunta, en realidad, es: ¿por qué nos sorprendemos de ello? Toda historia se narra desde algún lugar que no es únicamente el del autor. Y no sólo se trata de convocar a la industria y sus imposiciones, sino también a la herencia cultural y la tradición. De algún modo, el *Ulises* de James Joyce es igualmente obra de Homero, del mismo modo en que podría serlo *Centauros del desierto* (1958). O incluso igual que *Vértigo* (1958), según describió Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, tendría por autores tanto a Alfred Hitchcock como a E. T. A. Hoffmann, en cuyo cuento «El hombre de la arena» se encuentran varias de las directrices de la película. Todas las historias, pues, tienen detrás a un cadáver que las cuenta, aunque sólo sea en parte. Si acaso, lo que puede atribuirse a Billy Wilder es la materialización de esa instancia poética. *El crepúsculo de los dioses* se narra desde una piscina, a través de la voz de un hombre muerto. *Fedora* (1978) se cuenta desde un funeral y, a pesar de la multiplicidad de perspectivas que despliega, el punto de vista principal es precisamente la ausencia de punto de vista: la narración desde la nada.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Hay otro relato de Hoffmann, «El canto de Antonia», que tiene que ver, esta vez, con Wilder, pues Antonia es también el nombre de una de las protagonistas de *Fedora*, como ya advirtió Domènec Font en *La última mirada*, reafirmando en ese plural la condición inestable tanto de la perspectiva como del objeto narrativo. Y no sólo eso: el cuento en cuestión es la historia de una muchacha de voz prodigiosa pero salud frágil —hasta el punto de que cualquier esfuerzo de sus cuerdas vocales podría llevarla a la muerte—, encerrada por su celoso padre en un caserón quizá para librarla de todo mal, quizá para evitarse a sí mismo cualquier posibilidad de sufrimiento. Esta tensión entre el amor altruista y el amor posesivo está también presente en las dos películas de Wilder mencionadas. En *El crepúsculo de los dioses*, la actriz Norma Desmond (Gloria Swanson) recluye a su protegido, el guionista en paro Joe Gillis (William Holden), entre los muros de su mansión-cárcel con la intención de darle una vida regalada, pero sobre todo con la esperanza de que su presencia la devuelva a la juventud. En *Fedora*, la hija de la famosa actriz del título (Hildegarde Knef), llamada Antonia (Marthe Keller), vive encerrada en otra gran villa, esta vez no en Sunset Boulevard sino en Corfú, en principio para que no recaiga en la drogadicción, en realidad para perpetuar la imagen de su madre, todo ello bajo la mirada vigilante de Detweiler, un productor en decadencia (de nuevo Holden, con lo que se cierra el círculo).

Hoffmann no es la única presencia que se oculta tras esas densas redes de significados. A menudo, cegados por el equívoco aliento hollywoodiano de sus comedias más conocidas, olvidamos la ascendencia vienesa de Wilder, su pertenencia a una tradición trágica sustentada en la lenta decadencia del imperio austrohúngaro, su inevitable inscripción en la herencia del idealismo y el romanticismo alemanes. Tanto *El crepúsculo de los dioses* como *Fedora* ilustran el

http://www.esnips.com/web/Moviola

pacto fáustico con el diablo al que Goethe dio carta de naturaleza, uno de los motivos centrales de la moderna cultura germana. Lo que ocurre es que el rostro de Mefistófeles se refleja ahora en el cine, así como en su implacable visión de la existencia y del envejecimiento, lo cual convierte en imposible la eterna juventud si no es en las imágenes proyectadas en una pantalla. Todo es, entonces, una puesta en escena: el torpe remedo de ese mundo ideal que Hölderlin localizó en la antigua Grecia y muchos años después Fritz Lang u Otto Preminger, también vieneses, escenificaron en sus sórdidas imitaciones de la vida.

No hay que buscar esa herencia, sin embargo, en el barroquismo desbordante de *El crepúsculo de los dioses*, ni en sus dudosos claroscuros, ni siquiera en la presencia de Erich von Stroheim incorporando a Max von Mayerling, nombre que evoca tanto la ciudad donde se inició la caída del imperio como a otro de sus cronistas más conspicuos, Max Ophuls, autor a su vez de una película curiosamente titulada *De Mayerling a Sarajevo* (1939). La solución tampoco es rastrear en el sombrío universo de la condesa y sus secuaces en *Fedora*, en el alejamiento que supone esta penúltima película de Wilder respecto al mundo hollywoodiense, en su repliegue feroz al amparo de un entorno cultural recobrado, en apariencia por completo opuesto al de su exilio. Como en *Sabrina* (1954) y *Ariane* (1957), quizá sus dos películas más brechtianas, pero también como en *El apartamento* (1960) o *En bandeja de plata* (1966), el mundo como representación genera personajes desfasados respecto a su entorno que siempre sueñan con encontrar su lugar. Y la descomposición de la realidad instaura un peculiar reino de las sombras en el que los figurantes andan a tientas con el único objetivo de encontrar la salida. Como en la obra magna de otro ilustre austríaco, Robert Musil, los personajes de Wilder suelen ser hombres y mujeres «sin atri-

http://www.esnips.com/web/Moviola

butos», a la espera de que alguien llene sus vidas y dé cuerpo a sus ilusiones. Ninguno de los universos en los que se mueven, no obstante, será lo suficientemente estable como para retenerlos.

En consecuencia, las dos películas de Wilder sobre el mundo del cine son las que exponen con mayor claridad este divorcio entre el mundo real y el mundo ideal, tan típico de la mentalidad centroeuropea. Y las que mejor muestran, igualmente, los desplazamientos que se producen entre uno y otro, mediados siempre por sendas llamadas. Joe Gillis se debate entre el guión que debe reescribir para Norma y el que elabora junto con Betty (Nancy Olson), la joven correctora de la Paramount de la que se enamora. Detweiler también intenta seducir a Antonia, a la que él cree Fedora, mediante un guión que podría constituir la excusa para su regreso al cine. La vida entera es un guión, y los pequeños guiones en que se subdivide dictan los actos del comportamiento humano. En *El crepúsculo de los dioses* no son Norma ni Betty quienes interesan a Joe sino sus respectivos guiones, o en su defecto los modelos vitales que ellas le proponen. En *Fedora*, la desventurada Antonia experimenta tales deseos de seguir el guión basado en *Anna Karenina* con que le tienta Detweiler que, ante la imposibilidad de hacerlo, opta por reproducir fielmente su final lanzándose, como la heroína de Tolstoi, al encuentro de un tren en marcha. Joe se ve constantemente reclamado por las llamadas tanto de Norma como de Betty, que intentan atraerlo a sus respectivos mundos, tan ilusorios uno como otro. Detweiler cree estar llamando a Fedora con su guión pero en realidad es Antonia quien lo llama a él, hasta el punto de mantenerlo hechizado ante su féretro, con el relato de su vida, durante todo el tiempo real que dura el metraje.

El hecho de que los personajes de estas dos películas malvivan encerrados en fortalezas tanto físicas como men-

http://www.esnips.com/web/Moviola

tales, constantemente tentados por las llamadas de falsos universos ideales, repercute también en la posición del espectador. Tanto *El crepúsculo de los dioses* como *Fedora* son películas construidas sobre *flashbacks*, relatos explícitamente contados por narradores que aparecen como tales en las imágenes. En el primer caso, ya se ha dicho, ese narrador es un cadáver. En el segundo, se trata de varios portavoces que desgranan su verborrea alrededor de otro cuerpo sin vida. De algún modo, por boca de Detweiler y de Fedora, pero también del padre de Antonia, quien está hablando en la película es, de nuevo, un cadáver cuyas peripecias dan voz al relato. Una vez aniquilada la caja de resonancia primigenia, los sonidos pasan a otras voces para dar cuenta de su propio itinerario. Esta transposición inverosímil se repite en diversas formas a lo largo de ambas películas, en el fondo dos historias de fantasmas que se niegan a serlo, o de espectros que no saben que lo son, que su deambular es una mera puesta en escena.

Hay dos planos misteriosos, en realidad dos contraplanos imposibles, que hermanan *El crepúsculo de los dioses* y *Fedora*. Joe Gillis yace muerto en la piscina, al principio de la primera de esas películas. Una toma lo filma flotando boca abajo, con los brazos extendidos, mientras la policía y los periodistas se arremolinan a su alrededor. De repente, el contraplano lo enfoca desde el interior de la piscina, como si la cámara se hubiera sumergido en el agua. ¿Desde dónde se nos está hablando? Al final de *Fedora*, cuando se narra la trágica muerte de Antonia, el reverso de la imagen en que ésta se lanza a las vías del tren muestra a la asistenta horrorizada, como si la escena se narrara desde su punto de vista, cosa que no es así. ¿Para qué, entonces, ese contraplano? En ambos casos las escenas aparecen por dos veces. El principio de *El crepúsculo de los dioses* se repite al final, incluyendo el contraplano en cuestión. Y el final de *Fedora*

http://www.esnips.com/web/Moviola

es también la escena con que se inicia el relato, aunque en ese caso no se vea la figura de la asistenta. Los personajes atrapados en el final de sus propias narraciones, en el epílogo de su interminable encierro, intentan atraer al espectador a su terreno a través de llamadas análogas a las que ellos mismos escucharon una vez: cantos de sirena, tentaciones de Orfeo, trucos de la ficción.

Al principio de *El crepúsculo de los dioses*, la cámara enfoca un arcén en el que pueden leerse las palabras «Sunset Blvd.», el título original de la película. Se inicia entonces un *travelling* hacia atrás que filma el asfalto de esa misma carretera, en una toma en continuidad, supuestamente desde la parte trasera de un automóvil. El efecto que produce en el espectador esta imagen de perturbadora abstracción, en su incesante movimiento, es a la vez de atracción e impotencia. Sabe que la película lo está conduciendo a algún lugar desconocido, lo cual aviva su curiosidad, pero también siente que no puede hacer nada para impedirlo. Además de una metáfora del itinerario de Gillis, esta obertura supone una quiebra respecto a la manera habitual en que se distribuyen los créditos iniciales en el Hollywood clásico: frente al acostumbrado hieratismo de los fondos, el subrayado de su carácter huidizo, el desvanecimiento de sus señas de identidad. El suelo parece moverse bajo los pies del clasicismo. Y el espectador se ve implicado en ese viaje sin proponérselo, intrigado por un futuro incierto —el de la película, el suyo propio, luego también el de Gillis— y apenado por las certezas que inevitablemente quedan atrás —Sunset Boulevard: el cine como mito—.

Observemos igualmente el plano con el que se cierra esta misma película. Norma Desmond desciende las escaleras de su mansión, completamente enajenada, en la creencia de que va a iniciarse el rodaje de su película. Sus ojos miran fijamente a la cámara, mientras sus manos dibujan evanes-

http://www.esnips.com/web/Moviola

centes arabescos en el aire viciado de la gran mansión. Como en una sesión de hipnosis, el espectador se ve arrastrado hacia la pantalla, su mirada engullida por la espiral que trazan ojos y manos. En *Fedora*, ese plano se amplía hasta contener en sí mismo no sólo toda una secuencia, el funeral de Antonia, sino la narración entera, pues desde ese decorado se cuenta la totalidad de la historia, pasado y presente, actuando como centro de la espiral otro cuerpo sin vida, como el de Gillis y también el de Norma en su imagen final. Del mismo modo en que Gillis es objeto de llamadas constantes por parte de Norma y Betty, o en que Detweiler y Antonia entablan un denso juego de interpelaciones mutuas poniendo por testigos una gran villa señorial y un guión de *Anna Karenina*, los espectadores terminan atrapados en la tela de araña de unos relatos cuyo vértigo narrativo ejerce en ellos una poderosa fascinación.

El tránsito de *El crepúsculo de los dioses* a *Fedora*, de 1950 a 1978, densifica ese hechizo a tal punto que lo convierte en la materia misma de la segunda de esas películas. La primera parte está contada desde la perspectiva de Detweiler. La segunda desde otros puntos de vista, que incluyen al padre y la madre de Antonia. Estos saltos constantes, las rupturas, el efecto envolvente de una ficción que se cuenta a sí misma una y otra vez, conforman un relato fantasma que va apareciendo y desapareciendo ante el espectador como por arte de magia. Al final, simbólicamente, Detweiler tira su guión a una papelera, renuncia a su historia como Wilder ha renunciado a todas las historias a fuerza de violentarlas. En los años cincuenta aún es posible embrujar al público mediante la magia del cine, aunque sea enfrentándole cara a cara con ese embrujo. En los setenta, por repetidos que sean los intentos, la espiral acaba expulsando al espectador tal como lo ha engullido. Y así sucesivamente.

http://www.esnips.com/web/Moviola

Ni *El crepúsculo de los dioses* ni *Fedora* son películas sobre lo que suele llamarse «el cine dentro del cine». Hay en ellas, es cierto, polvo de estrellas, destellos de dudoso *glamour*, incluso cineastas reales interpretándose a sí mismos. Pero ese cine no está dentro del otro cine, el que representa la propia película, sino que se distancia de él para denunciarlo: lejos de cualquier tentación cinéfila o mitómana, las mentiras del cine no resultan en absoluto fascinantes, ni tampoco representan un paradójico acceso a la verdad. En lugar de mostrarse como reflexiones sobre el medio, utilizan éste como laberinto de espejos en el que toda realidad encuentra su desmentido, lo cual elimina cualquier posibilidad de descripción. No en vano inventor de la comedia ontológica, Wilder concebía el cine como una gran impostura sobre la que no cabía pensamiento alguno. Exactamente igual que la propia vida.

Sin embargo, una visión consecutiva de las dos películas ofrece no pocas continuidades entre ambas. *El crepúsculo de los dioses* habla de la muerte definitiva del cine mudo, de la desaparición de sus últimas estrellas, del nuevo Hollywood que nace tras la Segunda Guerra Mundial. *Fedora* relata también otra época de transición, la del cine americano de los años setenta, el eclipse de los viejos maestros y la emergencia de los nuevos cineastas, a los que Detweiler se refiere frecuentemente de modo harto despectivo. Más que ver en ello, no obstante, la acidez de un Wilder anciano y malhumorado, cabría entender una especie de último lamento. Cuando realiza *El crepúsculo de los dioses*, Wilder está situado en una de las muchas cúspides de su carrera, en plena efervescencia de vítores y premios, como demuestra, por ejemplo, *Días sin huella* (1945). Cuando se enfrenta a *Fedora*, en cambio, es un cineasta en entredicho que, tras el fracaso de dos de sus obras más íntimas, *La vida secreta de Sherlock Holmes* (1972) y *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi*

http://www.esnips.com/web/Moviola

madre? (1973), ha debido plegarse al aire de los tiempos, entonces la llamada «moda retro», para realizar *Primera plana* (1974). Se trata, pues, de dos crisis muy distintas. La primera es la de un sistema lingüístico en el que ni siquiera participó —el cine mudo— y de otro en cuya demolición participa activamente —el clasicismo—. Lo cual da otra interpretación a las distintas llamadas al espectador: el cine muestra la maquinaria oculta tras su supuesta magia. La segunda crisis es la de su propio sistema de representación, no el cine clásico sino su trastienda. Por ello, *Fedora* está a caballo entre el colapso definitivo de un cierto posclasicismo y el nacimiento de la modernidad, cuya misión ya no es desvelar funcionamientos sino transcribir los signos del vacío.

A pesar de sus diferencias, hay una cosa que comparten las dos películas. Y existe igualmente un grado de progresión que las distingue sutilmente. Ya queda enunciada la irrealidad de todos los ámbitos que frecuenta Gillis: el palacio de los horrores en el que convive con Norma Desmond y la burbuja de cristal donde escribe su guión con Betty. La verdadera vida que quiere abrazar Antonia, por su parte, no es otra que el regreso al cine, el romance con otra estrella, tan impostada como su encierro en la villa. Sin embargo, mientras la escena del rodaje con Cecil B. De Mille en *El crepúsculo de los dioses* se centra en lo que sucede detrás de las cámaras, su correlato en *Fedora*, además de dividirse en dos, prefiere mostrar una inquietante continuidad entre el universo de la ilusión y el de la realidad. En el *flashback* dentro del *flashback* narrado por Detweiler, la intromisión de este último en la ficción, transmutado en joven chico para todo, provoca su prolongación más allá del plató: primero es el encargado de disimular los pechos desnudos de Fedora en una escena especialmente comprometida, luego accede a sus favores sexuales en una noche tan irreal como la película que se está filmando. Durante otro rodaje ella conoce

http://www.esnips.com/web/Moviola

a Michael York *as himself*, y el inicio de su romance, escenificado en una pausa entre dos tomas, parece extender la ficción que interpretan más allá de sí misma, sensación ratificada por el vestuario: trajes de gala, vestidos largos.

En los dos casos, en las dos películas, se trata de la puesta en escena de una puesta en escena. Pero mientras en *El crepúsculo de los dioses* el vacío queda de algún modo enunciado, paradójicamente denunciado por una especie de incontinencia iconográfica que lleva a mostrarlo todo, en *Fedora* ya no hay imágenes posibles para referirse a él, pues cualquier intento de mencionarlo topa con la prohibición absoluta de traspasar las fronteras de la ficción. En los años setenta, el clasicismo ha agotado ya todas las posibilidades incluso de referirse a sí mismo conscientemente, como había hecho desde la posguerra. Y artefactos como *La huella* (1972), de Joseph L. Mankiewicz, *Nina* (1976), de Vincente Minnelli, o incluso *El último magnate* (1976), de Elia Kazan, todos ellos muy similares a *Fedora* en planteamiento y resultados, todos ellos pertenecientes a directores que empiezan y terminan su carrera más o menos al mismo tiempo, demuestran que el manierismo de los cuarenta y los cincuenta ha desembocado en un callejón sin salida. Mostrar la cámara, los entresijos del relato, se ha convertido en un círculo vicioso, tal como ya sentenció Godard quince años antes en *El desprecio* (1963) interpelando directamente al lugar del espectador, tan vacío como los ojos de las estatuas griegas supuestamente filmadas por Fritz Lang en la película dentro de la película. El propio Lang había llegado a la misma conclusión en *Los crímenes del doctor Mabuse* (1960), película sobre la imagen perpetuamente duplicada hasta su desaparición. Lang también había nacido en Viena, por cierto sólo un año después que Ludwig Wittgenstein, quien proclamó: «De lo que no se puede hablar, mejor es callar». Conclusión a la que llegó el cine americano, entre

http://www.esnips.com/web/Moviola

otras películas, con *Fedora*, casi un siglo más tarde. En el caso de Wilder, la modernidad cinematográfica y la tradición cultural se convierten, al final de su carrera, en una sola cosa.

Final

La espiral del tiempo

Una buena manera de enfrentarse a la banalidad cinematográfica contemporánea podría ser el desprestigio del cine clásico. Sin su apoyo legitimador, muchas de las propuestas actuales dejarían de tener sentido para un cierto sector de la tribu cinéfila y pasarían a engrosar las filas de la nueva cultura «audiovisual», a no dudarlo el lugar que les corresponde. Por lo tanto, hay que olvidar el cine clásico. Y eso significa cuestionarlo, ponerlo en duda, pensarlo una y otra vez, sin tregua. Ahora que tanto ese clasicismo como la modernidad subsiguiente viven sólo en el recuerdo de unos pocos, es el momento de describir el panorama general: el futuro del cine está en manos de un puñado de nombres cuya guerra de guerrillas tiene como objetivo la aceptación de que todo es finito, pero también la preservación de la memoria. A todos ellos me gustaría poderlos llamar aún autores.

Uno de esos resistentes se llama Chris Marker y la materia de la que está hecho su cine es, precisamente, la memoria. Y su estrategia consiste en el eterno retorno al pasado para mejor comprender el presente. En *Sans soleil* (1982), la relación epistolar entre un hombre y una mujer propicia una serie de encadenados temáticos y visuales cuya mayor preocupación es el tiempo que pasa y nunca se detiene.

http://www.esnips.com/web/Moviola

¿Cómo conseguir fijarlo? En *Level Five* (1997), otra mujer recibe una peculiar herencia, un videojuego sobre la batalla de Okinawa ideado por su pareja antes de morir, y ello la obliga a reflexionar sobre temas parecidos: la irreversibilidad de la Historia, pero también su constante reescritura, y la fascinación humana por la muerte como tiempo detenido. En una escena de *Sans soleil*, la película *Vértigo* (1958), de Hitchcock, actúa como hilo conductor de un discurso ensimismado. Volver una y otra vez a esa ficción significa, para Marker, regresar al cine clásico en busca de una memoria que se echa de menos, al tiempo que se advierte de su carácter letal. En un momento de *Level Five*, la protagonista, llamada Laura, tararea la banda musical de la película del mismo título dirigida en 1944 por Otto Preminger: otro relato sobre el regreso de un muerto viviente. En la obra de Marker, el cine clásico pierde su aura mítica al mostrar a la vez la actualidad de su memoria y el proceso de descomposición al que inevitablemente se sometió desde su nacimiento.

El manierismo que el cine clásico lleva en sí, a modo de semilla primero sin germinar, luego en plena eclosión, revela su lado oculto. Como la espiral que atraviesa los títulos de crédito de *Vértigo*, avanza y retrocede continuamente siendo su destino a la vez un triunfo y una constante vuelta atrás. Como el detective McPherson en *Laura*, regresa al reino de los muertos para devolver a la vida a un cadáver que, no obstante, se desea más como recreación que como realidad. La espiral de la memoria también recrea el tiempo constantemente, avanzando y retrocediendo, volviendo atrás para recoger elementos con los que seguir avanzando, pero a la vez siempre girando alrededor de sí misma. La relación entre clasicismo y manierismo es prácticamente idéntica: el segundo vuelve sobre el primero para intentar devolverlo a la vida, convirtiéndolo al final en el fantasma de sí mismo.

http://www.esnips.com/web/Moviola

El manierismo es un estilo a medio camino entre la pervivencia de la memoria y la inevitabilidad de la muerte: del cine clásico, pero también de todos aquellos que contemplan su desintegración. El manierismo enfrenta al espectador con su condición fugaz como tal y también como habitante de este mundo.

Las dos versiones de *Tú y yo*, de Leo McCarey —recuerden: *Love Affair*, de 1939, y *An Affair to Remember*, de 1957—, ilustran también, con rara complejidad, ese descenso a los infiernos que es a la vez una regeneración. El hilo conductor es un chal de color blanco. El protagonista masculino, durante una escala del barco en el que viaja, visita a su abuela, que vive en un lugar apartado del mundo: Madeira en la película de 1939, Villefranche en la de 1957. Va acompañado de la mujer a la que acaba de conocer pero por la que ya siente una atracción especial. La anciana se encuentra en la capilla, rezando por su esposo muerto, con el que espera reunirse en breve. La protagonista femenina comenta que hay algo en ese lugar que la invita a hablar en susurros. Cuando termina sus oraciones, la abuela Janou saluda efusivamente a su nieto y a la chica que lo acompaña. Ésta dice que le encanta el lugar y que no le importaría quedarse allí para siempre. La anciana le responde que aquel es un sitio para sentarse y recordar y que ella, la muchacha, aún no ha creado sus propios recuerdos. El hombre saluda al jardinero de la casa y se va con él para visitar a su familia. Las dos mujeres preparan el té y, de paso, la mayor le explica a la más joven las características del hombre que acaba de desaparecer de escena. Le enseña un cuadro que pintó y le dice que es demasiado autocrítico como para dedicarse al arte, por lo que prefiere «vivir». ¿No será ella la mujer adecuada para que rectifique su camino? Cuando vuelve el protagonista, suena la sirena del barco, lo cual significa que la pareja debe regresar a bordo para continuar su viaje, y él

http://www.esnips.com/web/Moviola

propone una despedida musical: Janou toca el piano, la chica canta una suave melodía y las miradas se entrecruzan significativamente. La sirena suena por segunda vez y salen todos al exterior. Janou siente un poco de frío y la chica le pone un chal blanco por los hombros, diciéndole que le parece muy bonito. La anciana le promete que algún día será suyo. Cuando llegan al borde de las escaleras del jardín, Janou dice: «Éstos son los límites de mi pequeño mundo». La chica apostilla: «Un mundo perfecto». La pareja regresa al barco.

En una escena posterior, cuando el destino ya ha separado a los amantes, el protagonista regresa a Madeira/Villefranche. La abuela ha muerto. El hombre acaricia la silla en la que acostumbraba a sentarse y se queda pensativo junto al piano, al tiempo que en la banda musical suena la melodía que él también guarda en su recuerdo. Aparece el jardinero y le entrega un paquete que contiene el chal, añadiendo que es un regalo de Janou para la muchacha. El hombre lo abre, acaricia la prenda en cuestión y dirige su mirada al infinito. Posteriormente, en la escena final, el hombre visita a la mujer, paralítica por un desventurado accidente que le impidió llegar a la cita que habían concertado, con la excusa de hacerle entrega del chal. Ella se lo pone sobre los hombros: «Por eso me devolvían las cartas», comenta. Él le confiesa que la ha pintado así, con el chal puesto, y poco después descubre ese cuadro en la habitación de la chica: es ella la pobre inválida a quien su agente regaló la pintura, la mujer que se ha sacrificado por él hasta el punto de renunciar a su propia felicidad.

El chal atraviesa las tres escenas como un objeto que pasa de mano en mano certificando una desaparición física pero también garantizando la continuidad de la memoria. Janou muere pero, de algún modo, se reencarna en Terry McKay. La vida del protagonista masculino, Michel/Nicky,

http://www.esnips.com/web/Moviola

vuelve a tener un sentido. Y además hay una diferencia significativa entre las dos versiones. En la segunda de ellas, algo que no sucede en la anterior, Terry profiere una débil negativa ante la promesa de Janou respecto al chal: quizá para exorcizar el fantasma de la muerte de la anciana, quizá para no verse obligada a recordar que ella también está sometida a los vaivenes del tiempo. En efecto, cuando vemos a Terry, en la escena final, con el chal sobre sus hombros, ya no es la misma mujer: su cuerpo se ha degradado visiblemente y los meses que han transcurrido desde su visita a la anciana la han sometido a un implacable desgaste psicológico, por mucho que ahora esté convencida de que terminará sus días junto a Nicky. Cada vez está más cerca de la muerte y el champán rosa de la juventud se ha convertido en las sobras de la comida de Navidad de su vecina. Ella también posee ahora su «pequeño mundo», pero ni siquiera se trata de un jardín florido, sino de un modesto apartamento y un sofá en el que yace con las piernas inmovilizadas.

Los pliegues de ese chal que primero se extiende sobre los hombros de la abuela, luego se hace un amasijo informe entre los dedos de Michel/Nicky y finalmente vuelve a desplegarse sobre la muchacha son, pues, los pliegues del tiempo, por cierto un tema muy querido por el manierismo plástico y también por el barroco literario, hasta el punto de dar título a un bello libro de Gilles Deleuze sobre la cuestión. La tímida negativa de Terry ante el ofrecimiento de Janou en la película de 1957 delata que en esta última se intenta desesperadamente subrayar esa decantación. Y otros detalles que la diferencian de la primera versión apoyan la creencia de que *An Affair to Remember* es una película de temática conscientemente manierista, mientras que *Love Affair* apuntaría los mismos asuntos de una manera más soterrada. Es como comparar el *Moisés* de Miguel Ángel con sus frescos para la Capilla Sixtina, pintados también aproximada-

http://www.esnips.com/web/Moviola

mente dos décadas más tarde: los pliegues de la túnica del primero son sin duda sinuosos, incluso laberínticos, pero de algún modo igualmente armoniosos, carecen del carácter pregnante y la furia cromática de los segundos, en el fondo un retablo sobre la omnímoda presencia de la muerte y el paso del tiempo figurativizado en una impresionante concatenación de niveles cronológicos, desde el origen mismo de la vida.

Love Affair presenta marcas propias de la narración clásica más estereotipada, incluso heredadas del cine mudo, que *An Affair to Remember* elude abiertamente. La escena en la que Michel y Terry visitan a Janou viene introducida por un cartel que informa a los pasajeros de una escala de cuatro horas en Madeira. Cuando la sirena del barco avisa al trío de que su tiempo se acaba, se inserta un plano del artefacto en cuestión. Y el retorno de Michel a la casa familiar también va precedido del plano de un periódico que publica la noticia de su viaje. En *Love Affair* el tiempo está tan delimitado como las fronteras de la mansión de Janou. El tiempo pasa y hace estragos, pero la ficción aún es capaz de contenerlo. En *An Affair to Remember*, al evitarse ese tipo de enmarcados, el tiempo fluye más libremente, pero también más ajeno a los designios humanos: se escapa entre los dedos, y en el espacio que media entre la pantalla y la mirada del espectador, tan ligero como el chal de Janou. Y cuando el tiempo se diluye, la muerte llega más temprano: mientras en la primera versión Michel no sabe que su abuela ha muerto cuando visita la casa por segunda vez, en la segunda no queda en absoluto claro, lo cual intensifica esa indefinición temporal que a la vez aligera y limita el tejido de la vida. Si se confirmara, como parece más probable, que Nicky conoce ya la noticia del fallecimiento cuando vuelve a Villefranche, se añadiría un nuevo y significativo elemento a este fresco manierista: la conciencia de la muerte es en esa versión más

http://www.esnips.com/web/Moviola

visible, y ello permite a McCarey recrearse tanto en la intensidad como en la prolongación de la escena, pues el protagonista no sólo acaricia la silla de Janou sino también la de Terry, a diferencia de la película de 1939: la desaparición de la anciana anuncia el otoño de la muchacha.

Más allá de la primera de estas películas, *An Affair to Remember* es una historia de fantasmas. La escena de la escala en Villefranche reserva otra diferencia respecto a *Love Affair*: Nicky lleva bajo el brazo un cuadro, pintado por él mismo, que representa a su abuelo muerto y que regala a Janou. El fantasma se hace carne por primera vez o, por lo menos, óleo, lo cual rima con el cuadro del final, en el que la abuela aparece también representada tras haber abandonado su encarnación terrena. Pero frente a la delicadeza con que se muestra este último, reflejado en el espejo que se encuentra al lado de Nicky en el momento del descubrimiento, el retrato del abuelo ocupa la totalidad espacial de un contraplano, una imagen espectral que rompe el flujo narrativo de una manera tan rotunda como la estatuilla de la Virgen también servida en contracampo en la escena de la capilla: en *Love Affair*, la cámara enfoca a la pareja desde la entrada, de modo que forma, con la Virgen, una especie de metafórica Santísima Trinidad; en *An Affair to Remember*, todo se filma, digamos, desde el punto de vista de la figura, que sólo aparece en la pantalla en un contraplano idéntico en intenciones al del retrato del abuelo, abstraído de todo contexto, como flotando en un lugar intemporal.

Es interesante el tratamiento de los motivos religiosos en ambas versiones. En la primera son omnipresentes. Antes de entrar en la capilla, la cámara muestra otra imagen devota que aparece en el umbral. En el interior, la representación sagrada preside el emotivo momento del rezo. Y durante el regreso de Michel a Madeira, otro plano lo filma saliendo de la capilla, donde quizás ha ido a buscar a Janou,

http://www.esnips.com/web/Moviola

quizás a orar. No se trata, por supuesto, de que el McCarey de 1957 hubiera perdido la fe, ni mucho menos. Pero el desplazamiento de esa religiosidad figurativa al exterior de la narración, ya sea como apariciones irreales o simplemente como ausencias, la arranca al paso del tiempo y la sitúa en un nivel extraterrenal opuesto al tiempo de los hombres, este último siempre sometido al poder de la muerte. Si en la escena de la escala, primer viaje al país de los muertos, domina el espectro del abuelo, en la del regreso de Nicky las voces y los sonidos fantasmales de la abuela y de Terry se convierten en una invocación, y en la secuencia final se produce la solemne aceptación del ciclo vital. El cine clásico, fantasma de sí mismo, se ha subsumido en la escritura manierista y viceversa. Quizá, como la del detective McPherson de *Laura* o el Scottie Ferguson de *Vértigo*, la suya sea una memoria inventada. Mientras, llena de presencias invisibles, entregada a otra memoria, en su caso interminable, también la vida sigue esperando a la muerte.

El paso del tiempo, el reconocimiento, la memoria: ¿todo es posible?

¿Le gustan a usted las películas "como las de antes"? ¿Tiene el convencimiento de que nunca volverá a existir nada parecido al "cine clásico"? En ese caso quizá debería revisar esos conceptos y preguntarse, por ejemplo, qué significa el adjetivo "clásico" aplicado al cine, o bien si alguna vez ha existido algo similar. En el resto de las artes, el clasicismo significa armonía y equilibrio de las formas, características que, en el ámbito cinematográfico, suelen otorgarse a directores hollywoodienses en el fondo tan distintos como John Ford, King Vidor, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Anthony Mann, Joseph L. Mankiewicz o Billy Wilder, todos protagonistas de este libro. Sin embargo, puede que ni siquiera los más "clásicos" de entre ellos sean capaces de ostentar esa transparencia en el estilo que acostumbra a adjudicárseles. O quizás el denominado "clasicismo" sea sólo una invención de cinéfilos y especialistas, inspirada en el mito de la edad de oro de Hollywood. Quizás ese período clásico empezó su decadencia en el momento mismo de su nacimiento.

Para explicar todo esto, el presente libro no acude ni a la jerga académica ni a la frivolidad periodística. En lugar de ello, intenta encontrar un tono propio, cercano al ensayo de inspiración literaria, que deje las puertas abiertas para cualquier tipo de lectores, sobre todo para quienes se interesan por estas cuestiones desde otras parcelas culturales, de la literatura a la pintura pasando por la filosofía. Tomando como hilo conductor una película de Leo McCarey, Tú y yo (1957), protagonizada por Cary Grant y Deborah Kerr, La invención de Hollywood reúne a los directores legendarios con otros menos conocidos pero igualmente imprescindibles -de Mitchell Leisen a Richard Fleischer, de Roger Corman a Robert Aldrich- con el fin de acabar ofreciendo un mosaico, obligadamente fragmentario, de una época de la historia del cine cuya influencia aún pervive hoy en día.

Carlos Losilla es autor de El cine de terror (Paidós, 1993) y Taxi Driver/Johnny Guitar (Libros Dirigido, 1997), así como profesor de Teorías del Cine en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Colabora habitualmente en la revista Dirigido por... y ha escrito o coordinado numerosos textos y artículos para diversas publicaciones de cine, literatura y cultura en general.

LA INVENCIÓN DE HOLLYWOOD

ISBN 84-493-1343-0
59807
9 788449 313431

Diseño: Mario Eskenazi